Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät (Sekt. I)

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

MAX WAGNER
aus Dillingen a./D.

München 1913.
BUCH- und KUNST-DRUCKEREI A. FRÖHLICH.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen philosophischen Fakultät (Sekt. I)

der

Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von

MAX WAGNER
aus Dillingen a./D.

ACAD.
LMU BAT.
BIBL.

München 1913.
BUCH- und KUNST-DRUCKEREI A. FRÖHLICH.

Genehmigt auf Antrag des Herrn
Professor Dr. J. Schick.

Hollands Geisterdramen und ihre Beziehung zu den übrigen europäischen Literaturen

Es ist sicher eine erfreuliche Erscheinung, wenn sich bei einer Untersuchung die Stoffsammlung nicht allzu schwierig gestaltet. Zum mindesten aber überraschend ist es, wenn man bei genauer Nachforschung das Material aus uferlosem Meere zu schöpfen glaubt, sodaß sein Umfang geradezu beängstigende Formen annimmt. Unter solchen Umständen mag es wohl vorkommen, daß man, wie Petrus im Seesturm, sehnsüchtig nach einem rettenden Ufer Ausblick hält.

Gegenüber der durch die Fülle des Stoffes gebotenen Schwierigkeit der Einteilung bot sich aber eben infolge dieser Reichhaltigkeit ein viel umfassenderer Blick über die holländische Literatur und eine wiederholte gründliche Durcharbeitung des gesamten Materials ergab auch eine überraschende Vielseitigkeit in der Verwendung übernatürlicher Wesen durch die holländischen Dramatiker. Es mag mir gestattet sein, hier die Liste anzufügen, welche eine Einteilung des Stoffes nach der Art des Auftretens übersinnlicher Wesen versucht; zugleich möchte ich bemerken, daß vorliegede Einteilung nicht in den Stoff hineingetragen wurde, sondern organisch aus ihm herauswuchs, so daß dadurch sämtliche für unser Thema in Betracht kommenden Werke seit dem 16. Jahrhundert lückenlos umfaßt werden.

1. Geister von Verstorbenen:
   a) wirklich erscheinende;
   b) vermeintliche: (Fieberwahn; nicht Gestorbene, von andern gespielt, oder einem eingeredet, gestorben zu sein);
   c) dämonische Geister in der Gestalt Verstorbener;
   d) Erscheinung des Geistes im Traum.

2. Geister im allgemeinen:
   a) wirklich erscheinende;
   b) als Geister oder Teufel verkleidete Menschen;
   c) scheinbare Geister: (Elfen, Geister nach Angabe leichtgläubiger Leute; Geist oder Gott in eigener Einbildung oder von andern zu diesem Glauben gebracht.)

3. Dämonische Geister:

   a) Der Dämon selbst, seine Untergebenen, oder die Furien;
   b) der Dämon in Gestalt lebender Menschen: (einmal ist es Morpheus);
   c) allegorische Personen als Prinzip des Bösen (Wraak, ... , Zinnekens, Nickers);
   d) Erscheinung derselben im Traum oder Vision z. B. der Höllenqualen.

4. Gott, Heilige, Engel, Genius.

   a) wirklich auftretend oder „Stem des Hemels";
   b) als Engel oder Heilige verkleidete Menschen;
   c) allegorische Figuren; göttliche Eigenschaften durch Personen dargestellt;
   d) Engel, „Hemelieden" als Chor.

5. Die Götter des Altertums:

   a) mit göttlicher Macht ausgerüstet;
   b) als allegorische Figuren; Satyrs, Pan;
   c) als Götter verkleidete Menschen; Darstellung von Göttern in Zwischenspielen und bei festlichen Aufzügen.

6. Zauberkünste:

   a) wobei Geister gerufen werden;
   b) sonstige Zauberei: (Wunder, Auferstehung Toter durch Zaubermittel oder auf göttlichen Befehl;
   c) Wahrsager, Orakel, Echo;
   d) scheinbare Zauberei; Hexe.

7. Beschwörung:

   a) von Teufeln;
   b) von Spuk und scheinbaren Geistern.

8. Seelenverschreibung:

   a) wirklich;
   b) scheinbar.

Da es sich als Unmöglichkeit erwies, den gesamten Stoff auf einmal zu behandeln, entstand die Notwendigkeit einer Teilbearbeitung. Die Auswahl nach chronologischer Reihenfolge, welche die nächstliegende wäre, konnte nicht angewendet werden, da sich hierbei die schwierige Frage in den Weg stellte: Wie soll das aus fremden Literaturen nach Holland Gewanderte als solches erkannt werden, ohne daß nähere Untersuchungen uns Aufschluß über seine Art geben? Zum

Glück existieren bereits zwei Untersuchungen ähnlicher Art, eine über den spanischen Einfluß auf die holländische Literatur von Dr. Jan te Winkel und eine über den englischen Einfluß von Dr. J. A. Worp (Tijdspiegel 1887.)

Es empfahl sich die Einteilung nach Gesichtspunkten dieser Art zu treffen. Zwar beraubte ich mich dadurch der Möglichkeit, neue Einflüsse auf andere holländische Dramen festzustellen; dafür aber dürfte bei späterer Weiterbearbeitung das Fremde um so leichter erkannt und richtig hergeleitet werden. Nach den bisherigen Ergebnissen der Forschung über den Einfluß fremder Literaturen auf holländische Dramen werden auch auf unserm Gebiet keine Massenentdeckungen zu erwarten sein; andererseits aber hat die holländische Literatur doch noch so wenig Beachtung gefunden, daß die Möglichkeit Neues zu finden, nicht von der Hand zu weisen ist.

Im Folgenden werden nun jene Dramen ausführlich behandelt, welche nach Annahme der Forschung in irgend welchem Zusammenhang mit der englischen Literatur stehen. Für eben diese Stücke wurde auch die Möglichkeit einer Beeinflussung durch Schweden, Deutschland, Frankreich, Italien und Spanien eingehend in Erwägung gezogen. Ferner mußten eine Reihe anderer Dramen berücksichtigt werden, die, von England unabhängig, das Bindeglied zwischen den einzelnen Stücken herstellen, so daß ohne sie die Forschung ziemlich ergebnislos geblieben wäre.

Auf diese Weise aber gelang es, wenigstens für die früheren holländischen Dramen, zahlreiche bisher noch unentdeckte Beziehungen herzustellen; für die spätere Dramen wurden die Lücken zu bedeutend, so daß bis jetzt noch Verschiedenes als selbstständige Arbeit des Dichters angesehen werden muß, wofür sich die Abhängigkeit von früheren Dramen vermutlich ergeben wird.

Es zeigt sich, daß die Beziehungen Hollands zu England äußerst oberflächlicher Natur waren, während die einheimischen Literaturerzeugnisse eine viel stärkere Anziehungskraft ausübten. Wie von einem Magnet angezogen, gruppieren sich die späteren Geisterdramen um die Werke Hooft's und auch Coster's, die ihrerseits wieder die Lebenskraft aus Seneca schöpften. Mit großer Deutlichkeit tritt uns vor Augen, daß dieser römische Tragiker als Urquell des holländischen Dramas anzusehen ist.

Der bekannte holländische Literaturhistoriker J. A. Worp hat sich das Verdienst erworben in seinem Buche: De invloed van Seneca's Treurspelen op ons tooneel, Amsterdam 1892, die Bedeutung Seneca's für das holländische Drama in umfassendster Weise darzulegen. Ich verweise besonders auf Seite 39—57, wo speziell Untersuchungen über den Stand der damaligen Bildung in Holland, über Ausgaben Seneca's und das fernere Schicksal der Dramen angestellt werden; auffallend ist der Mangel an Uebersetzungen Seneca's in's Holländische.

Zu pädagogischen Zwecken wurden in Holland ebenso wie in anderen Ländern die Dramen von Seneca, Terenz und Plautus in den Schulen aufgeführt. Die Zahl der original-lateinischen Dramen konnte dem Bedürfnis bald nicht mehr genügen, verschiedene Stücke wurden mancherorts aus sittlichen Bedenken nicht aufgeführt und so entfloß den Federn der klassisch gebildeten Magister ein Schwarm neuer lateinischer Dramen, an deren Wiege aber nicht die lebensprühende Muse, sondern das dürre Gerippe des Seneca'schen Schemas gestanden. Nicht weniger als 36 dieser Erzeugnisse verwenden unter dem Vorbild Seneca's Geister zur Erregung der „dramatischen" Stimmung. Erst 1641 schenkt Michael Hoyer dem letzten dieser Art das Leben unter dem Titel: Theodora virgo et martyr Antiochena.

Der ausführliche Hinweis auf Seneca scheint ja durch unser Thema nicht gerechtfertigt zu sein; in Wirklichkeit aber bedeutet die ganze Seneca-Frage die Grundlage für unsere Untersuchungen des Einflusses fremder Literatur auf Holland. Vielleicht auch läßt sich durch Herbeiziehung anderer Gesichtspunkte eine erweiterte Begründung des ungeheuren Einflusses Seneca's auf das holländische Drama erzielen, was uns zugleich der Lösung der Frage über die Beliebtheit der Geister näher bringen mag.

Betrachten wir einmal die Werke der holländischen Malerei und Architektur des 17. Jahrhunderts, um hieraus den Volkscharakter zu erschließen.

Mit einer Gewissenhaftigkeit und Ruhe, die den Modernen völlig abhanden gekommen zu sein scheint, wird alles, auch das Kleinste, was immer die holländischen Meister fesselt, dargestellt. Häufig finden wir Bildnisse wohlhabender Bürger, und Szenen aus der klassischen Mythologie zeugen von der Bildung der Maler; mit besonderer Vorliebe aber werden Vorgänge aus dem täglichen Leben genommen und in Farben festgehalten. Diese Aeußerung des Nationalgefühls ist aber nicht ein Erzeugnis dieses Jahrhunderts, sondern war schon bei den kraftvollen Brüdern van Eyck und ihrer Zeit zu spüren. Stets finden wir eine herbe Realistik, die nach dem Schweiß der Arbeit riecht und ohne viel Sentimentalität und Prüderie das Leben nimmt, wie es ist. Besonders über den Bildern, welche Szenen aus dem Bauernleben darstellen, liegt der Dunst derber Sinnenfreude. Beschauen wir nur die lebensfrohen und weinseligen Gestalten eines P. Bruegel, eines A. Brouwer und A. v. Ostade, um nur einige zu nennen, oder die derben Fäuste der raufenden Bauern eines Jan Steen, so werden wir obige Behauptung vollauf bestätigt finden. Niemals konnte auch in Holland die idealistische Richtung kräftigere Wurzeln fassen oder gar zu einer Blüte gelangen. Realismus, ja Naturalismus ist das ureigenste Produkt des in einförmiger Ebene sich dahinziehenden Landes, das vor dem wütenden Wasser nur durch mühsam aufgeführte Dämme geschützt und durch Tag und Nacht arbeitende Pumpen dem nassen Element neu

entrissen werden kann. Ein steter Kampf mit der Natur füllt des Holländers Leben zu Lande und zieht er hinaus, um in den Tiefen des Meeres seine Nahrung zu suchen, so drohen ihn turmhohe Wogen ins nasse Grab zu stürzen.

Kein Wunder also, wenn der Holländer innig mit der Natur verwachsen ist und sich auch seine Freude nach des Tages Müh und Arbeit, in einer dieser rauhen und stets feindseligen Natur entsprechenden Weise äußert. Welch ein Unterschied gegenüber anderen Ländern, beispielsweise Deutschland, wo liebliche Höhen, trotzige Berge, schattige Wälder, grüne Fluren, fischreiche Flüße und ährenwallende Felder in reicher Abwechslung das Auge erfreuen und den besten Nährboden für die Romantik abgeben.

In der holländischen Architektur und in der Einrichtung der Häuser machen wir ähnliche Beobachtungen, wie bei der Malerei. Obwohl gerade zu Beginn des 17. Jahrhunderts die Holländer durch ihre weltumspannenden Handelsbeziehungen die reichsten Leute Europas waren, finden wir bei ihnen keinen protzenden Prunk, und kein marktschreierisches Wesen verkündet die in jahrzehnte langer, unermüdlicher und zielbewußter Arbeit errungenen Schätze. Es mag hiefür wohl auch die frühzeitige Einführung der Lehre Luthers, die ja auch dem äußeren Prunk abhold ist, von Bedeutung sein. Trotz der Nachbarschaft Frankreichs bleibt die Grundlinie in anspruchsloser Einfachheit und Ruhe, nur durch wenige Verzierungen belebt. Niemals aber treffen wir in Holland jene schmuck- und goldüberladenen Schlößer und Paläste an, welche die Franzosenzeit in anderen Ländern, nicht zuletzt in Deutschland entstehen ließ. Der Holländer wohnte unter seinen aus allen Teilen der Welt herbeigebrachten und mit auserlesem Geschmack aufgestellten Kunstwerken; er wollte nie ein anderes, als ein trauliches Heim haben. Seine Freude an reichen Gewändern, goldenen Geräten und blitzenden Edelsteinen entsprang nicht aus dem Gefühl des Wertes, sondern aus dem der Schönheit und der Echtheit. Diese Freude an Kostbarkeiten teilte auch Rembrandt, ja er schätzte sie so hoch, wie die reinen Formen des menschlichen Körpers.

Und diesem, in seinem Wesen so natürlich einfachen und schlichten Charakter gegenüber finden wir eine so starke Nachahmung Seneca's, dessen rednerischer Schwulst doch so gar nicht dazu passen will? Bedenken wir aber, daß die weltumsegelnden Holländer von überall her das Beste oder was sie dafür hielten, auf ihren Fahrten mitnahmen, und daß damals Seneca nicht nur in Italien, sondern auch in Spanien, in Frankreich, in England, in Deutschland, kurz überall, wo klassische Studien gepflegt wurden sich der größten Beliebtheit und höchsten Wertschätzung erfreute, so wird man verstehen, daß auch die holländischen Dramatiker das Streben nach Kunst und Schönheit erfaßte und sie sich befleißigten, dem von ganz Europa anerkannten Muster nachzustreben. Zu ihrer Ehre aber sei's gesagt, nie waren sie sklavische Nachahmer

ihres Vorbildes, vielmehr wußten sie in ihren nach Seneca's Muster angelegten Dramen stets so viel Nationales bei der Ausführung anzubringen, daß ihr Charakter doch holländisches Gepräge erhielt.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts fand zudem das alte religiöse Drama immer weniger Bewunderer und die oftmals völlig handlungslosen Zinnespelen ließen eine Reform des Theaters dringend wünschen. So wurde Seneca als Erretter aus einem Drama begrüßt, demgegenüber seine Tragödien voll Leben waren. Besonders bestechend wirkte dabei auch ihre einfache Anlage; epische, lyrische und dramatische Szenen standen ganz getrennt neben einander; der Chor, anfänglich von dem Holländern beibehalten, wurde bald als lästig oder mindestens unnötig weggelassen; auch er brauchte nicht organisch mit dem Ganzen verbunden zu sein. Die Gliederung des Stoffes in Akte hatten früher schon Plautus' Lustspiele gelehrt, von Seneca nahm man nun die Einteilung in 5 Akte, wobei es aber nicht erforderlich war, daß eine auch nur annähernde Gleichheit der Teile erreicht wurde. Die geringe Handlung erforderte natürlich auch nur wenig Handelnde, so daß der Gang des Stückes meist übersichtlich ist, soweit er nicht durch langatmige Reden verschleiert wird. Von einer Entwicklung der Charaktere zu sprechen, wäre bedeutend verfrüht. Für die Stoffwahl zeigten sich die Sagen des klassischen Altertums und verschiedene Geschichtswerke recht ergiebig.

Von besonderer Bedeutung fürs holländische Drama wurde Seneca dadurch, daß er den Anstoß zur Entwicklung der Geisterdramen gab, die, soweit mir bis jetzt bekannt ist, in keiner anderen Literatur eine ähnlich reiche Entwicklung erfuhren. Ihre letzten Spuren finden sich noch in einer Zeit, als die dramatische Technik längst andere Wege eingeschlagen hatte. G. Ernst Koning läßt 1852 zum letztenmal ein geistiges Wesen in seinem Stück „Proserpina" über die holländische Bühne schreiten. Nachdem Hooft und Coster die Verwendung von Geistern im Drama heimisch gemacht, kann man eine ganz unheimliche Steigerung in ihrer Verwendung beobachten. Einen sprechenden Beweis liefert die Tatsache, daß von Anfang des 16. Jahrhunderts bis 1620 ca. 70 Stücke übernatürliche Wesen verwenden; aber erst 1605 läßt Hooft in seiner „Granida" einen „Geist" nach Seneca's Herzen auftreten. In der Zeit von 1620—1650 entstehen nun über 100 solcher Dramen und von 1650—1700 abermals mehr als 60 dieser Art. Dabei sind Vondels Werke, der allein mit 16 Dramen in Betracht kommt, nicht mitgezählt. Erst nach Ueberschreitung der Schwelle des 18. Jahrhunderts nimmt die Zahl der Gespenster langsam ab.

Für die ungeheure Beliebtheit der Geisterdramen ist von Bedeutung, daß die niederländischen Dramatiker meist dem Bürgerstande entsproßen und vielfach von wohlhabenden Gönnern die Mittel zu weiterer Ausbildung und zur Vollendung ihrer Arbeiten erhielten.

Diese Mäzene aber betrachteten ihre Glücksgüter nicht als Scheidewand, die sie vom Volke trennen sollte, sondern sie lebten im Geiste ihrer Väter weiter und blieben dem Nationalcharakter treu. Dieser aber zeichnete sich außer den schon erwähnten Eigenschaften auch durch eine tief religiöse Gläubigkeit aus, die auf der andern Seite die unglaublichsten Blüten des Aberglaubens zeitigte. Dieser Umstand allein aber würde uns noch nicht diese allgemeine und ungewöhnliche Vorliebe der Holländer für übernatürliche Wesen in ihren Dramen erklären; denn mehr oder minder herrschte der Aberglaube im Mittelalter (und schließlich auch zu unserer, „höchst kultivierten" Zeit) bei allen Völkern Europas. Wir müssen wohl die echt germanische Neigung, überall verborgen wirkende Mächte zu vermuten, in besonderem Grade bei den Holländern voraussetzen und annehmen, daß diese Naturanlage durch ihre abenteuerlichen Seefahrten und die geheimnisvoll brauenden Nebel ihrer Heimat mächtig gefördert wurde. Der schlichte und einfache Sinn dieses Volkes strebte denn auch nicht so sehr darnach in die Tiefen der Menschenseele einzudringen und jede Falte des Herzens zu durchleuchten, was wir an der Kunst Shakespeare's so hoch bewundern; nein, der rauhen Arbeit seiner Hände, seinem realen Streben nach Lebensunterhalt und seiner derben Kunstauffassung entsprach auch eine gröbere literarische Kost.

Nach diesen grundlegenden Erörterungen können wir bereits erwarten, daß der Einfluß anderer Literaturen auf die Gestaltung der Geisterdramen Hollands zu dieser Zeit nicht besonders stark hervortreten wird. Standen die Niederlande in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter dem noch überwiegenden Einflusse Seneca's, Hooft's und Coster's, so war bis zum Beginn der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts die Phantasie ihrer Dichter mit Spukgestalten derart erfüllt, daß es der verhältnismäßig geringen Anzahl englischer und, wie wir gleich sehen werden, auch der Geisterdramen anderer Länder nicht mehr bedurfte, um sie weiterhin anzuregen. In der Tat beobachten wir bei unserer Untersuchung, daß bis auf ein einzigesmal (in der Schwurszene von „Aran en Titus" III. Akt, deren Uebereinstimmung mit „Hamlet" IV. noch gar nicht beachtet wurde) nicht eine Zeile direkten Anklangs an irgend ein englisches Drama zu finden ist. Die literarischen Beziehungen der Holländer zu den Engländern beschränkten sich auf gelegentliche Benützung hier wie dort bekannter Quellen, aber nie läßt sich eine intimere Bekanntschaft mit der englischen Bearbeitung derselben Quelle nachweisen. Schon 1887 kam J. A. Worp in seiner Untersuchung über: „De invloed der Engelsche Letterkunde op ons tonneel in de 17de eeuw", veröffentlicht im „Tijdspiegel" zu einem ganz ähnlichen Ergebnis. Da die genannte Zeitschrift schwer zugänglich ist, mag es mir gestattet sein, das Wichtigste daraus zu zitieren. Worp spricht zunächst (S. 2 l. c.) von den wandernden Schauspielern, die in Holland Stücke aufführten:

„Reeds in het einde der 16de en het begin der 17de eeuw werden hier te lande voorstellingen gegeven door Fransche, Engelsche en Italiaansche tooneelspelers, terwijl onze acteurs iets later Duitschland, Engeland, Denemarken et Zweden bezochten. Wat in den vreemde op letterkundig gebied opgang maakte, werd spoedig vertaald. Sommige werken van Lope de Vega werden nog geen tien jaren na zijn dood op den Amsterdamschen schouwburg ten tooneele gebracht en Molières blijspelen zijn nog veel sneller op dezelfde wijze hier bekend geworden. (S. 3 l. c.) Reeds in de 17de eeuw vinden wij Engelschen invloed, en wel bij onze letterkunde. Het is 65 jaren geleden, dat Bilderdijk en Willem de Clerq op de overeenkomst wezen van een paar Hollandsche en Engelsche Treurspelen; 30 jaren later kwam de zaak ten gevolge van de studie van Shakespeare weer aan de orde, en sinds dien tijd zijn er verscheidene andere stukken opgedolven, die in verband staan met Engelsche drama's. De Witte van Citters, Loffelt en Moltzer hebben zich vooral met dit onderwerp beziggehouden ..... Onze voorvaderen, die de zee beheerschten, maar zich ook wel nu en dan met kaapvaart en smokkelen afgaven, beschouwden de letterkundige producten als gemeengoed, dat zij hunne vertalingen eenvoudig voor eigen werk uitgaven en door eene verandering van de titel de ontdekking van het bedrog bemoeilijkten. Maar verder moet men er vooral rekening mee houden, dat Engelsche en Hollandsche dichters gemakkelijk uit dezelfde bron hebben kunnen putten, en niet te snel twee drama's met elkander in verband brengen, alleen omdat zij hetzelfde onderwerp behandelen."

Worp läßt nun eine Zusammenstellung derjenigen holländischen Dramen folgen, welche mit England in Beziehung stehen.

Für unser Thema kommen hierbei folgende in Betracht:

1. A. van den Bergh: Jeronimo (1621).
2. G. Brandt: Veinzende Torquatus (1645).
3. De Sille: Joodt van Malta, ofte Wraak door Moordt (1645).
4. Lambert van den Bosch: Roode en witte Roos, of Lancaster en York (1651).
5. Dirk Kalbergen: Muliassus de Turk (1652).

Die Untersuchung schließt mit den Worten: (S. 35 l. c.)

„Het bovenstaande is alles, wat men tot nu toe met zekerheid weet van den invloed der Engelsche dramatische letterkunde op de onze in de 17de eeuw .... Groot is die Engelsche invloed niet geweest, dat blijkt uit het kleine aantal stukken, die in onze taal zijn opgenomen, vergeleken met al de Spaansche en Fransche drama's, waaraan wij het burgerrecht schonken. Maar al heeft die invloed niet zoo krachtig gewerkt, als men wel eens aanneemt, indirect deed hij zich vrij sterk gevoelen. Zonder

twijfel hebben de voorstellingen der Engelsche Komedianten ook in onze letterkunde sporen nagelaten. (S. 36 l. c.) Waarschijnlijk hebben de Engelschen door hunne vorstellingen bij ons te lande invloed geoefend op het kiezen der onderwerpen door onze dramatische dichters. Terwijl de meer geletterden zich bleven aansluiten bij Seneca, wierpen de meeste tooneeldichters zich in de armen der romantiek, plunderden allerlei uitheemsche bronnen en deden de toeschouwers ijzen bij al de akeligheden, die zij op de planken lieten vertoonen."

Die Aufführung solcher Stücke wäre aber sicher nicht solange möglich gewesen, wenn sie nicht dem Geschmack der Zuschauer entsprochen hätten.

Auch abgesehen von den Geisterdramen bewegte sich Englands Einfluß auf Holland in sehr engen Grenzen. Wir stehen vor dieser Tatsache, trotzdem es gerade englische Schauspieler waren, welche dem Kontinent zuerst die Dramen ihrer Heimat vermittelten, deren Spuren z. B. in Deutschland viel deutlicher zu verfolgen sind; ich erinnere hier nur an die in der Sammlung vom Jahre 1620 enthaltenen Stücke, Es mag sein, daß die politischen Verhältnisse Hollands zu England starken Einfluß auch auf die literarischen Beziehungen ausübten. Denn gerade zu Beginn der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts befanden sich beide Staaten in jahrelangen, erbitterten Kriegen; es war die Zeit, als das aufstrebende England die das Weltmeer beherrschende Flotte der Holländer und damit auch ihre reichen Kolonien aufs äußerste bedrohte. Schließlich gelang es den Niederländern, den Frieden von Breda im Juni 1667 zu erzwingen durch ihre kühne Fahrt in die Themse direkt vor die Tore der Hauptstadt des Inselreiches. Aber „Einen Angriff, der die Sicherheit von London gefährdete, konnte weder die Regierung, noch selbst die Nation den Holländern vergeben". (G. Weber, Allgem. Weltgeschichte, 2. Aufl. Bd. 12, S. 357.)

Trugen diese kriegerischen Verwicklungen dazu bei, auch späterhin keine besonders freundschaftlichen Gefühle zwischen beiden Staaten entstehen zu lassen, so ergibt sich eine weitere Schwierigkeit gegenüber einer allenfallsigen Beeinflussung durch die Verschiedenheit der Charakteranlage beider Völker. Die puritanische Strenge englischer Lebensauffassung konnte im lebensfreudigen Holland damals keine begeisterten Anhänger finden. Infolge der geringen Ausdehnung der Heimat und der Schwierigkeit ihr Land gegen die rasenden Wogen des Meeres zu schützen, hatte die ganze Bevölkerung ein Lebensinteresse an der Verwertung der in den reichen Kolonien fast spielend gewonnenen Produkte; so lenkten sich denn auch die psychologischen Studien der unternehmungslustigen Seefahrer am meisten auf die Art, wie sie am vorteilhaftesten mit fremden Menschen Handel treiben konnten. Der an kräftige Kost gewöhnte literarische Geschmack der Holländer fühlte sich daher nur äußerst selten veranlaßt, englische Muster zu benützen

und nur solche Stoffe, welche ihrem Ideal am nächsten standen, fanden Gnade in ihren Augen. Dazu gehörte vor allem das Schauerstück einer „Spanish Tragedy", deren Gräuel aber noch nicht entsetzlich genug waren, um in Holland nicht gesteigert werden zu können. Die Gestalt des von Geistern besuchten Hamlet wurde durch G. Brandt ins Holländische verpflanzt. Großer Beliebtheit erfreute sich auch der blutrünstige Titus Andronicus-Stoff, der in Jan Vos einen begeisterten Bearbeiter fand.

Daß die feine psychologische Kunst eines Shakespeare unter solchen Verhältnissen keinen oder doch nur ganz geringen Anklang in Holland finden konnte, erklärt sich aus dem Bisherigen von selbst. H. E. Moltzer beschäftigte sich schon 1874 mit dieser Frage in dem Werke: „Shakespeare's Invloed op het Nederlandsch tooneel der Zeventiende Eeuw", einer Sammlung von Universitätsvorlesungen, die er mit den Worten schließt:

> (S. 64 l. c.) „De invloed van William Shakespeare is in de XVIIde eeuw hier te lande, evenals trouwens in Duitschland, oneindig klein, zoo gering geweest, dat hij niet in aanmerking mag worden genomen.'

Viel inniger waren die Beziehungen, welche Holland mit Schweden verknüpften, wie sich aus den trefflichen Ausführungen E. Wrangels ergibt, der 1901 zu Leiden ein Buch erscheinen ließ mit dem Titel: „De Betrekkingen tusschen Zweden en de Nederlanden op het gebied van letteren en wetenschap voornamelijk gedurende de zeventiende eeuw."

Nicht nur verlangte die Politik den engsten Anschluß beider Länder, der sogar so weit ging, daß bald Schweden mit holländischem Golde unterstützt wurde, bald schwedische Truppen in den Niederlanden fochten; auch die beiderseitigen Handelsinteressen brachten eine stetige Fühlungnahme zwischen Holland und Schweden zu Wege, und niederländische Ingenieure waren als Baumeister bei der Grundlegung von Industriewerken in Schweden beschäftigt. Beruhten auf diesen Gebieten die Beziehungen mehr oder weniger auf Gegenseitigkeit, so zeigte sich auf dem Gebiete der Künste, daß Holland der gebende, Schweden aber lediglich der empfangende Teil war; noch stärker tritt dieses Verhältnis in der Literatur und Wissenschaft hervor; Schweden stand hierin völlig unter dem Einflusse der Niederländer. Wir dürfen also nicht hoffen, in der niederländischen Literatur Spuren dafür zu finden, daß die reichen Sagenschätze des Nordens mit ihren zahllosen Spukgeschichten, an denen allerdings weniger Schweden, als Norwegen und Island beteiligt sind, in Holland Eingang gefunden haben.

Im 17. Jahrhundert dehnten sich die Beziehungen Hollands auch auf Frankreich, Italien und besonders Spanien aus. Deutschland empfing selbst stärkere Anregungen von den Niederlanden, als es diesen zu bieten vermochte. Es genüge hier der Hinweis auf Martin Opitz, dessen

Poetik deutlich den Einfluß von Daniel Heinsius wiederspiegelt und auf Andreas Gryphius, der lange in Leiden selbst studierte und nicht nur in der Wahl seiner Stoffe und Motive, sondern auch in der dramatischen Technik an holländischen Mustern lernte.

Trotz der ziemlich zahlreichen Werke über französische Literatur konnte ich keines ausfindig machen, welches die einzelnen Dramen auch unter dem Gesichtspunkte der Verwendung von Geistern behandelt, so daß ich mich bei meiner Untersuchung auf die von Ankenbrand, dessen Buch gleich näher besprochen werden soll, angegebenen Dramen beschränken mußte. Hierbei zeigte sich klar die völlige Unabhängigkeit der Holländer von den Franzosen in diesem Punkte. Dagegen ergab sich die Unvollständigkeit der Angaben des genannten Verfassers für die italienischen Geisterdramen. Es wären noch hinzuzufügen:

Sperone Speroni: Canace (Teatro Italiano Antico 1889 Vol. IV) Venus spricht den Prolog als „Del terzo ciel reina".

Maffeo Galladei: Medea 1558: Ombra di Absirto;

Lodovico Dolce: Tieste 1560: eine freiere Uebersetzung von Seneca's Thyestes;

Lodovico Dolce: La Hecuba 1560: Ombra di Polidoro;

Lodovico Dolce: Le Trojane 1566: L'ombra di Pari fa il Prologo.

Hiermit halte ich aber die Zahl der italienischen Geisterdramen noch keineswegs für erschöpft. Soviel sich jedoch aus allen bis jetzt bekannten Dramen dieser Art ersehen ließ, bewegen sich die italienischen Dichter so sehr in den Bahnen Seneca's und hängen so sklavisch an seinem Munde, daß sie mit ihren Werken den Holländern keine neue Anregung zu bieten vermochten.

Ein geradezu überraschendes Resultat ergab sich aber bei der Durchsicht des von Ankenbrand selbst zitierten Werkes von A. Schäffer: Geschichte der spanischen National-Literatur.

Ankenbrand untersucht zwar nur die Verwendung von Geistern Verstorbener, aber selbst hiefür kämen statt der von ihm angegebenen 7 im ganzen 32 Stücke in Betracht. Dabei sind nun die zahlreichen spanischen Dramen nicht in Rechnung gezogen, in welchen vermeintliche Geister, Dämonen in verschiedenster Gestalt und Zauberer in allen möglichen Formen eine Rolle spielen. Ihre Zahl ist zu groß, als daß ich sie hier einzeln anführen könnte, denn ihre Gesamtsumme beträgt mehr als 130.

Die politischen Verhältnisse, welche Spanien und Holland im 17. Jahrhundert verbanden, sind zu bekannt, als daß ihre bloße Erwähnung nicht genügen würde. Für die Literatur hatten sie zur Folge, daß die spanische Sprache in den Niederlanden in ausgedehntem Maße verstanden wurde, und spanische Stücke ohne weiteres in der Ursprache aufgeführt werden konnten. Ihr Einfluß auf die literarische Produktion in Holland war deshalb auch ziemlich beträchtlich, wie te Winkel in der Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde 1881 nach-

wies. Auffallenderweise aber verschwindet der spanische Einfluß, sobald Geisterdramen in Betracht kommen.

Es war mir natürlich nicht möglich, sämtliche 130 spanische Dramen zu untersuchen; aber trotzdem alle nur einigermaßen ähnlichen Motive oder Situationen verglichen wurden, ließ sich nicht die geringste Aehnlichkeit mit irgend einem holländischen Stück erkennen. Selbst das Verkleidungsmotiv, das sicher aus Spanien nach Holland gelangte und in zahlreichen Dramen dort verwendet wird, tritt uns in den Geisterdramen nur äußerst selten entgegen.

Diese Unabhängigkeit gegenüber skandinavischem, deutschem, französischem, italienischem und spanischem Einfluß läßt den Schluß zu, daß die holländischen Geisterdramen im Grunde als nationales Erzeugnis anzusehen sind.

Zum Schluß erübrigt mir noch ein Wort über das vorher schon erwähnte Werk von Dr. Hans Ankenbrand: „Die Figur des Geistes im Drama der Englischen Renaissance" anzufügen. Dem Titel nach scheint es eine Vorarbeit für meine Untersuchung zu sein; dies kann ich jedoch nur insofern zugeben, als Ankenbrand den ähnlichen Gedanken einer Zusammenstellung von Geisterdramen in einer bestimmten Literatur resp. Periode vertritt. Dabei beschränkte sich der Verfasser strenge auf die Geister von Verstorbenen und scheidet damit alle anderen Arten der Verwendung übersinnlicher Wesen von vornherein aus. Im übrigen konnte ich mir auch die Einteilung des Buches nicht zu eigen machen; denn eine Untersuchung darüber, ob und in welchem Akt der Geist „Stimmungsfigur" ist, oder „den Beginn der steigenden Handlung veranlaßt", oder „auf die Katastrophe vorbereitet", oder „ein accelerierendes Moment bildet", oder schließlich blos „Symbol der Gewissensqualen" ist, mag für ein einzelnes Drama ganz passend sein; aber in einer größeren Zusammenfassung vermisst man ungern größere Gesichtspunkte. Es läßt sich auch nicht erkennen, in welchem Drama der Geist zum erstenmal auftritt und recht allgemeine Bemerkungen, gewürzt durch verschiedene Zitate, sollen uns erklären, wie die Engländer dazu kamen, Seneca zum Vorbild zu wählen und zugleich den „Geist" in ihre Literatur einzuführen. Wie sich aber der spätere Verlauf des Einflusses des römischen Tragikers auf das englische Drama gestaltete und ob nicht auch fremde Literaturen von Bedeutung für die Verwendung des Geistes in dieser Literatur wurden, darüber verbreitet sich der Verfasser mit großem Stillschweigen.

Schließlich wäre es auch interessant gewesen, etwas über die Entwicklung resp. Veränderung der Verwendungsarten von Geistern (auch wenn es nur solche von Verstorbenen sind) zu hören. Ich glaube, Ankenbrand gibt selbst eine Beurteilung seiner Untersuchung, wenn er schreibt: „Kurz gesagt, die Dichter lassen den Geist willkürlich auftreten, d. h. in jeder Entwicklungsstufe des Dramas, um Sensation zu machen". (S. 86.) Soviel über die Anlage. Ankenbrand vermeidet es anscheinend,

sein Buch mit Zitaten aus den untersuchten Dramen zu belasten und gibt nur hie und da eine Stichprobe des Textes, trotzdem die Mehrzahl der betreffenden Stücke nicht zu den bekanntesten Dramen der englischen Literatur gehören; eine längere Stelle hätte uns leichter in den Geist des Stückes einführen können; aber der Verfasser wollte schließlich auch keine Quellenuntersuchung liefern.

Für die sich hier anschließende Teiluntersuchung soll als Grundlage die chronologische Reihenfolge dienen, welche allein eine Uebersicht über die Entwicklung der verschiedenen Strömungen zu bieten vermag; doch soll dadurch das Ganze nicht unbarmherzig in einen eisernen Panzer zusammengeschnürt werden, sondern kraftvollere Gestalten der Literatur werden in einem Rahmen für sich dargestellt und so ins große Bild harmonisch eingereiht werden.

Infolge der Seltenheit der allermeisten der hier untersuchten Dramen wird es angezeigt sein, die Geisterszenen ziemlich vollständig wiederzugeben und im Interesse der Gründlichkeit auch jene Stellen beizufügen, welche die Wirkung der Erscheinung auf die Person resp. Personen des Dramas ausdrücken. Durch eine fortlaufende Inhaltsangabe soll versucht werden, den Geist des betreffenden Stückes verständlicher zu machen; dabei läßt sich auch die Art der Einführung übernatürlicher Wesen besser beobachten.

Es würde zu weit führen, auch die Werke Hooft's und Coster's die zudem doch etwas bekannter sind, in derselben Weise behandeln zu wollen; durch die vorhergehende Einführung glaube ich die Beziehungen bereits soweit hergestellt zu haben, daß die Gesamtanlage keinen Schaden erleidet, wenn ich die entsprechenden Stellen aus diesen beiden Dramatikern einfach zitiere.

A van den Bergh: Jeronimo.

Verthoond op de Kamer Uut-Rechte Liefd'
Der Stadt Utrecht, Den 6. May 1621.
't Utrecht By Jan Amelisz, Boek-verkooper in't vergulden.

Van den Bergh's Jeronimo hat viel Aehnlichkeit mit Thomas Kyds: Spanish Tragedy; eine Untersuchung ihres gegenseitigen Verhältnisses führte J. A. Worp schon 1887 im Tijdspiegel zu dem Schlusse: (S. 35 l. c.) „Het stuk is zeker niet naar het Engelsch vertaald, en de bron is, geloof ik, onbekend"; in seinem letzten Werke: Geschiedenis van het drama en het tooneel, 1904, hält es derselbe Verfasser auch nur für „waarschijnlijk, dat Van den Bergh's Jeronimo eene Nederlendsche bewerking is van The Spanish Tragedy, zooals die door Engelsche Komedianten werd vertoont". (S. 317.)

*) Dieses, wie die meisten anderen holländischen Dramen, ist nicht paginiert; doch ließ es sich bei der Länge der einzelnen Akte und dem häufigen Fehlen einer Einteilung nach Szenen nicht umgehen, eine Numerierung der Seiten vorzunehmen.

Die ausführlichsten Mitteilungen über das Verhältnis der niederländischen Bearbeitungen der Spanish Tragedy zu ihrer Quelle und ihre Beziehungen unter einander macht Rudolf Schoenwerth in den Literarhistor. Forschungen Bd. XXVI. Daraus ersehen wir, daß (S. VII l. c.) „Diejenige Bearbeitung, welche den englischen Komödiantenaufführungen zu Grunde lag, und durch welche der Kontinent mit dem Stoffe der Spanish Tragedy bekannt wurde, leider verschollen ist".

Ueber das Verhältnis von Van den Bergh's Jeronimo zur Spanish Tragedy äußert sich auch Schoenwerth in ähnlicher Weise, wie Worp. (S. LXXXVI l. c.) „Es ist wohl ausgeschlossen, daß Bergh ein Exemplar der Sp. Tr. (wenigstens in der Gestalt, wie sie uns vorliegt) benützte; dies beweist die teilweise abweichende Handlung und Personenbenennung, das Fehlen jeder wörtlichen Entlehnung und der Mangel an Uebereinstimmung in den längeren Reden und bei mehreren lyrischen Stellen, sowie die Verwirrung, welche in manchen Szenen von A. (van den Bergh) deutlich zu Tage tritt. Daß Bergh seine Vorlage absichtlich auf diese Weise veränderte, um etwa den Anschein zu erwecken, als ob er unabhängig von ihr gearbeitet hätte, ist natürlich unhaltbar."

Hiemit glaube ich die Quellenfrage genügend beleuchtet zu haben, um auf das Drama selbst eingehen zu können und dabei nach der Herkunft seiner Geisterszenen Umschau zu halten.

Eerste Handelinghe.

Eerste Wtkomst.

Portugael hält eine Trotzrede gegen Spanien; darauf folgt ein Gefecht, das Portugael verliert und worin sein Sohn gefangen genommen wird.

Tweede Wtkomst.

Don Pedro und Oratius brüsten sich in Gegenwart des Königs von Spanien mit ihren Heldentaten, die sie beim letzten Kampfe vollführten. Der Herzog von Castilien hilft seinem Sohn Pedro, Jeronimo unterstützt seinen Oratius. Der Prinz von Portug. preist die Tapferkeit eines jeden bei seiner Gefangennahme. Der König beendet den Streit, indem er ihre Verdienste anerkennt und jeden belohnt; Oratius soll das Lösegeld für den Prinzen erhalten und Pedro empfängt das Pferd und „gheweer" des Gefangenen. Letzterer aber erhält die Erlaubnis sich im Palaste frei bewegen zu dürfen.

Derde Wtkomst.

Der Prinz sucht alsbald die Freundschaft von Pedro zu gewinnen, da er sich in dessen Schwester sterblich verliebt hat. Die neuen Freunde belauschen ein Gespräch zwischen Bellimperia, der Angebeteten des Prinzen, und Oratius, der ihr mitteilt, daß ihr Geliebter bei dem letzten Gefechte den Tod fand. Für die Bemühungen, die sich Oratius mit dem Gefallenen machte, gibt sie ihm ein Geschenk; da sie eben ihren Bruder

mit dem Prinzen kommen sieht, verabschiedet sie den Freund ihres Geliebten. Der Prinz wird Bellimperia von ihrem Bruder vorgestellt und alsbald macht er ihr einen glühenden Liebesantrag; doch das Mädchen weist ihn zurück mit den Worten: „Verrader, die mijn Lief soo schand'lijk heft vermoort" (S. 5). Der verliebte Prinz weist darauf hin, daß ihr Geliebter in der Schlacht gefallen sei und ihn selbst keine Schuld treffe. Dennoch wird sein Flehen nicht erhört. Da kehrt Oratius mit dem von Bellimperia verlorenen Handschuh zurück; sie gibt ihm, ohne daß die beiden andern es sehen, auch noch den zweiten. Pedro und der Prinz vermuten, daß das Mädchen sich in Oratius verliebt habe. In kürzester Frist wollen sie sich darüber Klarheit verschaffen.

Vierde Wtkomst.

Der König von Portugal schickt 2 Gesandte mit dem Lösegeld an den spanischen Hof.

Vijfde Wtkomst.

Der Prinz von Portugal klagt dem Freunde sein Liebesleid; dieser steht ganz auf seiner Seite und wünscht sehnlichst, daß seine Schwester den königlichen Liebhaber erhört. Er läßt nun Pedro Gano kommen und frägt ihn ohne Umschweife, ob Oratius der Geliebte Bellimperias sei. Er erzwingt die Antwort, indem er den Knecht mit dem Schwerte bedroht. Mit Gold sichert er sich auch die Dienste dieser feilen Seele; als er aber die Ermordung Oratius' verlangt, will Gano doch lieber das Geld zurückgeben; eher könne er noch seinen Vater ermorden. Pedro aber weiß ihn zu ködern und schließlich stimmt der Knecht der Ausführung des Mordplans zu. Im Garten Jeronimos, wo die Liebenden sich treffen, soll Oratius überfallen werden.

Tweede Handelinghe.

Eerste Wtkomst.

Bellimperia und Oratius tauschen ihre Liebesgefühle in überschwenglichen Worten aus. Plötzlich erscheinen die Mörder; Oratius wird erstochen und seine Leiche aufgehängt. Bellimperia ruft in ihrer Angst Jeronimo zu Hilfe, wird aber schleunigst gefangen fortgeführt. Jeronimo, in seiner Nachtruhe gestört, erscheint und kann sich nicht erklären, wer seinen Namen gerufen. Er geht in den Garten, um nach dem Rufenden zu suchen. Da findet er die Leiche seines Sohnes und laute Klagen entströmen seinem Munde. Der Schmerz raubt ihm schließlich den Verstand. Isabel treibt die Sorge um den Gatten ebenfalls in den Garten; dort findet sie Jeronimo, wahnsinnig vor der Leiche seines Sohnes; umsonst versucht sie ihn zur Besinnung zu bringen; die Kraft verläßt sie und nun gibt auch sie ihrem Schmerz freien Lauf. Schließlich aber kommen beide wieder zu Verstand und sie beschließen,

den Mörder, wenn sie ihn ausfindig gemacht, mit allen erdenklichen Qualen zu strafen; dann tragen sie ihren toten Sohn ins Haus.

Tweede Wtkomst.

Pedro gibt Gano den Auftrag, auch den Knecht „portegaels", der bei der Mordtat zugegen war, aus dem Wege zu räumen. Außer einer Belohnung wird ihm dafür auch Straflosigkeit zugesichert.

Derde Wtkomst.

Bellimperia klagt über den Verlust ihres Geliebten. Um die Täter der gerechten Strafe zu überliefern, hat sie mit ihrem Blute einen Brief geschrieben, worin sie die Namen der Mörder angibt; diese Enthüllung wirft sie durch das Fenster ihres Gefängnisses in den Garten Jeronimos. Der unglückliche Vater quält sich eben mit dem Gedanken, wer wohl der Mörder sei:

Vierde Wtkomst, S. 17:

Ick mijmer waer ick ga / en kan noch niet bedencken
Door soo veel overleghs wie dat de moorder is /
Fij moort die d' Hel belacht van wiens straf ghy beut wis /
De stoome roodsen sullen noch u moort uit seggen
Als Charon om u komt / wel wat mach hier toch leggen?

Da findet Jeronimo den Brief Bellimperias; er liest ihn und drückt sein Mitleid mit der Gefangenen aus; den schändlichen Mördern aber schleudert er seinen Fluch entgegen. Plötzlich erscheint der Geist des Ermordeten und spricht (S. 18.):

't Voorburgh der Hellen schrickt / van d'eyselijcke moort /
De sercken barsten en de dooden rijsen / hoort
Jeronimo, wilt mijn onnoozel doot toch wreecken /
De wraeck port dat ick most mijn grafte open breecken /
'k Roep wraeck / wraeck / revensie van de moort / dubbelt wraeck /
Portegael en Kastiel zijn oorsaeck van de saeck.

Jeronimo verspricht seinem Sohne die verlangte Rache und tröstet ihn damit, daß er die Mörder einem schlimmen Tod geweiht habe.

Vijfde Wtkomst.

„Portegael" macht der Bellimperia einen erneuten, heißen Liebesantrag, unterstützt von ihrem Bruder. Sie gesteht zwar: Prins Portegael ick acht u dubbelt liefde waert (S. 19), doch kann sie ihm ihre Liebe nicht gewähren. Um jedoch sicherer zu ihrem in der Stille gefassten Ziele, der Rache für die Ermordung des Oratius, zu gelangen, verstellt sie sich, macht dem Prinzen große Hoffnungen und wird so gegen das Versprechen, vom Morde nichts zu offenbaren, aus dem Gefängnis entlassen.

Derde Handelinghe.

Eerste Wtkomst.

Jeronimo ist mit einem Dolch und einem Strick vor die Türe von Don Pedros Gemach gestürmt, um Rache an ihm und „Portugael" zu nehmen. Doch Pedro läßt den Marschall allein in seinem Wahnsinn. Der Unglückliche hält blutige Reden und ruft den Mördern seine Rache zu:

Wraeck moorders / moorders wraeck (S. 20).
Dann sieht sein umnachteter Geist Gestalten der Unterwelt:

*) ..... so leet is mijn u moorders wesen (S. 21)
Dat ut de afgronds poel schrickelijck is gheresen:
Daer is Oratius, onnosel jonger Held,
En heeft u Charon staegh soo dapperlijck geveld:

5) Op / op Prins Portugael, ist tijt om hier te leggen /
Alecto hou / hem / wat will Alecto seggen /
Blijft staen Oratius / blijft staen 'k hael prosrapijn /

8) Jeronimo verschuijlt / kom / kom by mijn.

Isabel, ebenfalls ganz von Sinnen, kommt dazu und stimmt in die Jammerklagen ihres Gatten ein:

9) Wijckt rodtsen dick betreen / mijn toren wil nit stellen / (S. 21)
De dapperheyd mijns hart doet 't gantsche wout door trillen /
Wel Charon bent ghy daer en is het noch geen tijt.
Dat ghy aen d' mont der Hel met uwe vracht-schurt zijt /
Vertoeft Jeronimo, want siet den Hemel scheuren /

14) Wacht furi als ick kom / daer barsten d' Helsche deuren /
Siet daer in Charons bood treed moedigh Portegael /
Een Herkelus vertreckt voor dit dapperlijck stael /

17) Kom hier weest niet verwaert / en wilt in 't minst niet schricken.

Jeronimo glaubt den Mörder seines Sohnes vor sich zu sehen; er packt seine Frau und schleppt sie ins Haus mit den Worten:

Het is Prins Portegael / ick sal hem nu wel vinden / (S. 22)
Kom Portegael kom / streckt toe / toe / dat is aen:
Kom Monseur Portegael / laet ons nae Charon gaen.

Tweede Wtkomst.

Jeronimo ist immer noch wahnsinnig; er eröffnet die Szene mit den Worten: (S. 22)

En de Jeronimo zijn dapperheid verdoven /
Nu Charon blijft van daer / wat wilt ghy / Pluto roven?
Moedigh Alecto.

Da kommen zwei Bauern und verlangen einen Rechtsspruch vom Marschall für ihre erschlagenen Söhne; doch Jeronimo verweist sie immer wieder in die Unterwelt:

Gaet heen by Charon seght dat hy u raet wil geven. (S. 22)

Die Bauern verstehen die wirren Reden nicht und sehen auch nicht den Prins Portegael, den Jeronimo vor sich glaubt; schließlich werden sie mit Prügeln davon gejagt. Nun erscheint ein Maler, der von Jeronimo Sühne fordert für seinen erschossenen Sohn. Als der Wahnsinnige endlich soviel versteht, daß der Bittsteller ein Maler ist, gibt er ihm den Auftrag, ihn im Hemd zu malen, gerade als Bellimperia ihn ruft; dazu die bitterlich weinende Isabel, wie sie die aufgehängte Leiche ihres Sohnes findet; dann fährt er fort: (S. 24)

Wel-an schildert dat nou /
En dan schildert hoe ick verloren heb mijn vrouw
Alleen om deze moort / en schildert d'aerde duyster
Met droeve Nevels damp / de son gantsch sonder luyster /
En dat Alecto komt / vliecht Charon om zijn hals
Met furiens gelaet / vermits zijn doen 't is vals /
En treft ons met zijn sweep / die hy vast laet beknopen
En dat wy altemael van angst na Charon lopen.

Damit wird auch der Maler mit Schlägen davongetrieben: eine deutliche Erinnerung an die alte Klucht.

Derde Wtkomst.

Dem Auftrag seines Herrn gemäß erschlägt Gano den Knecht „Portegaels", wird aber dabei nach Anordnung des Don Pedro von drei Cleppers gefangen genommen.

Vierde Wtkomst.

Prins Portegael ist infolge der Kälte seiner „Godin" zu Tode betrübt; ein Trost wäre ihm noch, wenn sie wenigstens auf seinen Grabstein schriebe:

„dese sterft van de min."

Das Echo erwidert darauf:

„Door min."

Bellimperias Erscheinen läßt eitel Sonnenschein in seinem Herzen erstrahlen, zumal sie ihm später ihre Liebe gesteht.

Pedro gibt seinem „Pagie" den Auftrag, dem gefangenen Gano den „Pardon" zu überbringen und zwar in einer Büchse, die zu öffnen ihm bei Todesstrafe verboten wird. Kaum aber ist er von seinem Herrn weggegangen, so treibt ihn die Neugierde, die geheimnisvolle Schachtel doch aufzumachen; dabei findet er, daß sie leer ist.

Gano soll eben gehenkt werden, da erscheint der „Pagie". Der Verurteilte ist über seine verspätete Ankunft nicht wenig aufgebracht; beinahe hätte er dem Fürsten einen Brief geschickt, der ihm sicher die Freiheit verschafft hätte. Der Henker aber hört nicht auf seine Worte und läßt auch seinen Hinweis auf den Pagen, der „den Pardon" gebracht habe, unbeachtet. Gano erleidet die verdiente Strafe. In der Hoffnung auf reiche Beute schneidet der Henker den Leichnam ab und findet in seinen Taschen einen Brief, den er für den „Pardon" hält. Jetzt faßt ihn die Angst und schleunigst begibt er sich zum Marschall, um diesem das Gefundene zu bringen.

Vijfde Wtkomst.

Jeronimo tröstet den Henker und weist ihm auch den verdienten Henkerlohn an. Die beiden Bauern verlangen noch immer mit größter Hartköpfigkeit ihr Recht, bis sie Jeronimo endlich zum Gehen bringt. Der Brief, den der Henker überbracht, verschafft dem Marschall endlich die gewünschte Klarheit über die gesuchten Mörder seines Sohnes.

Vierde Handelinghe.

Eerste Wtkomst.

Der Herzog von Castilien vermutet, daß sein Sohn und „Portegael" die Ursache des Wahnsinns Jeronimos sein könnten, da dieser die beiden Namen stets im Munde führt; er macht ihnen auch darüber Vorhalt. Pedro erbietet sich zum Beweise seiner Unschuld den Marschall selbst zu holen; doch da kommt er eben an. Auf die Frage des Herzogs, ob sein Sohn ein Feind von ihm sei, antwortet Jeronimo:

O neen ghenadigh Vorst / Don Pedro is mijn vriend. (S. 28)

Pedro weist seinen Vater darauf hin, daß der Marschall selbst ihn als Freund bezeichnete. Jeronimo kann sich gar nicht genug tun in Ausdrücken der Ergebenheit und Unterwürfigkeit gegenüber seinem Fürsten. Dem Herzog kommt das verdächtig vor; er fühlt, daß Jeronimo ein großes Geheimnis schwer auf dem Herzen lastet und möchte ihn gerne dazu bringen, es ihm zu gestehen; zugleich verspricht er ihm alle Hilfe in seinem Anliegen. Doch Jeronimo entschlüpft allen Fragen mit der Gewandtheit eines Aals und scheidet schließlich vom Herzog unter Ausdrücken der größten Freundschaft und Ergebenheit. Hierauf wird Bellimperia geholt, die nun in die Verlobung mit dem Prinzen einwilligt.

Tweede Wtkomst.

Jeronimo enthüllt uns in einem Selbstgespsräch seinen blutigen Rachedurst; die Hochzeit des hohen Paares ist schon festgesetzt und so naht die Zeit der Erfüllung. Die Unterwelt möge sich freuen und frohlocken:

'k Wed Charon glorieert midts dat hy weer sal varen / (S. 29)
Door dien mijn moedigh hart / de moorders niet sal sparen /
Wanneer krijgense 't loon: dats 't meest dat ick beglaegh.

Echo: Van daegh.

Jeronimo: Wel aen mijn Kloeke hand / en weest voortaen niet traegh /
'K Bid boetst mijn na of ick haer sal vermoorden.

Echo: Moorden.

Jeronimo: Indien de daet waer vast / als ick u seggen hoorden /
Ter werelt waer gheen mensch met vreught meer sonder pijn

Echo: 't Sal sijn.

Jeronimo: Nu aerde glorieert / en laet u nare schijn
Vertrecken / midts u schaed'we droef weer wort verheven /
Wat zel ick voor de wraeck dan wederom begeven?

Echo: U leven.

Jeronimo: U woorden die zijn vals / ghy boets mijn stem steghs na.

Echo: 'k Segh ja

Jeronimo: Of ghy seght ja of neen / u doente ick versma /
Dan furieuse handt / wilt daerom niet versaecken /
U dapperlijcke Kracht: Maer doet u vyandt smaecken /
U kracht / waer voor de werelt 't schricken is ghewent /
Doch 't gheen dat Echo spreekt / mijn stem eerst in hem sent.

Echo: Siet ent. (S. 29.)

Jeronimo: Beswoer Fulkaen 't gheweer / waer me 'k haer sal doorsteecken /
Waer Mars haer kappiteyn / noch sweer ick mijn te wreecken /
Want Charon staet en wacht / tot dat ick haer sal doo'n
Indien mijn macht ontbreeckt / soo roep ick d' Helsche goo'n /

Jeronimo sieht „Portegael" und Don Pedro auf sich zukommen und beschließt sich zu verstellen. Die beiden wünschen von ihm, er möchte für die Hochzeit irgend eine Kurzweil ersinnen. Jeronimo sträubt sich erst, verspricht aber schließlich, ein Stück aufzuführen, das er in seiner Jugend erdacht hat. Sogleich verteilt er die Rollen. Pedro soll den Soleman oder Sullemant spielen, „Portegael" den „Ridder Rodis", Jeronimo übernimmt die Rolle von:

Een wreeden Turck / daer een yeder voor moet wijcken (S. 31)

„Portegael" und Pedro sind mit ihren Rollen sehr zufrieden, Jeronimo aber freut sich, daß sein Plan nun bald in Erfüllung gehen kann. Zu gutem Gelingen fleht er:

Mars leent u bloedigh swaert / dat ick se mach doorsteecken (S. 31.)

Ueber den Inhalt des aufzuführenden Stückes verrät Jeronimo bei Verteilung der Rollen nur:

Het komt soo mangnefieck / want het gheschiet met moorden (S. 32.)

Am Schlusse erklärt Jeronimo es fehle noch eine weibliche Rolle; er wünscht, daß Bellimperia sie übernehme. Als Pedro sie holen will, kommt sie gerade auf ihn zu; er erklärt ihr die Absicht der Gesellschaft und Bellimperia verspricht, dem alten Jeronimo zu Liebe gerne mitzuspielen.

Pedro und der Prinz verlassen den Marschall, um ihre Rollen zu lernen. Bellimperia ahnt den Zweck des Theaterspiels und Jeronimo gesteht ihr offen, daß er sich jetzt rächen werde. „Portegael" und Pedro sehen Jeronimo noch mit Bellimperia sprechen und der verliebte Prinz wird auf den alten Mann eifersüchtig. Jeronimo aber entgegnet ihm:

Errem Jeronimo, neen, die is out en kout. (S. 33.)

Pedro frägt nur noch, ob auch die Kleider für das Stück vom Marschall besorgt würden und nun ist der rachedurstige Vater allein; nochmals erfleht er den Segen der Götter für das Gelingen seines Plans:

Fulkaen 'k bid wilt Jupyn een nieuwen blixen smeden / (S. 34.)
Smoort haer in d' afgrondts poel / en kneust haer beeyde leden /
U handen Charon rept / of is de Hel vervaert?
Alecto ut de weegh.

Nun folgt ein Tusschen-spel, das mit dem Drama selbst gar nichts zu tun hat, ein Rest des Gebrauchs bei Aufführungen von Myracles.

Derde Wtkomst.

Eine kurze Szene vor Beginn der Theateraufführung. Der König von Spanien und der Herzog von Castilien sind voll Erwartung.

Vierde Wtkomst.

Die Vorstellung beginnt. Der Kaiser Soleman ist in die Kriegsgefangene Perseda verliebt, ohne Gegenliebe zu finden. Bassianus soll auf sie einwirken. Er läßt den Bräutigam der Schönen kommen; bei seinem Erscheinen fliegt sie ihm um den Hals. Darüber ergrimmt der Kaiser und gibt Bassianus den Befehl den Ritter zu erstechen; dieser vollführt den Auftrag. Perseda ist zu Tode bestürzt, ergreift den Dolch des Kaisers, durchbohrt ihn und hernach sich selbst.

Jeronimo ist erfreut über das gute Gelingen seines Racheplans, verfällt aber alsbald wieder in seinen Wahnsinn:

Fulkaen gaf mijn 't gheweer / tot voorspoet vande saeck / (S. 40.)
Wie sleept mijn oude hart door d' afgrondts gloey'ge ketel /

En slinger't de dermen / om Plutoos gulde zeettel:
Da . . . al dat jy seght / dat ick segh / dat is niet so /
Dees baerd / is niet de baerd van oud Jeronimo /
Noch mijn vrous baerd / noch jou baerd / neen / neen / maer siet dese
Die sal de baerd van mijn soon Oratius wesen:
Mijn soon / ick heb hem wel gesien / ick ken hem wel /
Hy hadden tabberd aen van mijn vrou Isabel
En hy heydt een paceel / een pasceel laten schryven /
Dat hy inde Hel niet heel lang behoeft te blijven.
En hy heydt mijn vertelt / dat hy met Charon gaet / (S. 41.)
Met Pluto / Proserpyn / spanceren byde straet /
En dat hem Alecto nu wel begeert te trouwen /
En dat hem Pluto voor zijn eygen broer wil houwen /
Een waerom sou dan Don Andreo mijn soon zijn
Oratius was mijn Kind / 't was mijn / neen 't was mijn /
En als ick so / so / met mijn duym begin te klappen /
Dan valt mijn soon Oratius / van al de trappen /
Ha / ha / ha / en Don Andreo / en Don Pedro /
De Prins van Portegael is niet Jeronimo /
En waerom sou dan mijn hand / die ick vöel / hier desen /
't Is mijn / 't is mijn / 't kan niet mijn soon Oratius wesen /
Maer nu heb ick mijn wraeck / daer ick so lang na poogh /
Dan houdt Jeronimo / u toren loopt te hoogh.

Der König von Spanien, der den Ernst des Dramas nicht ahnt, erinnert Jeronimo daran, die Toten, wie gewöhnlich nach einem Stücke, wieder aufstehen zu lassen. Der Marschall aber erklärt ihm, daß die Personen diesmal wirklich ermordet wurden. Bellimperia aber habe sich gegen die Vorschrift ihrer Rolle, selbst getötet aus Liebe zu Oratius.

Alsbald aber wenden sich seine Gedanken wieder der Unterwelt zu:

'k Bid al de Helsche Goon! van de nare afgrondt / (S. 42.)
Dat zijt voorburgh der Hel / de eyselijcke mondt /
Toch laten barsten op / siet daer de geestens wonder /
Die d' Elementen 't saem werpen tot grooten donder /
Wat hoor ick voor ghehuyl / met eyselijck krioel /
In nare Achron diep / en stijgen wt de poel /
So dat de afgrondts vorst / heel raeckt aen 't suyse bollen /
Met zijn gulden zeetel / al sidderren 't comt rollen.

Da erscheint „Oratius Geest met een groot ghedonder" und dankt dem Vater für die Ausführung der Rache; zugleich verkündet er ihm auch seinen baldigen Tod:

Al stijgend op waerts uyt de duystere Achron / (S. 42.)
De schrickelijcke poel daer 'k nawlijcx wt en kon /
Vermits ick lach versmoort onder de vuyle dampen /
De stanck beswalckt 't hardt / van Plutoos nare lampen /
Het schrickelijck ghewoel / en 't eyselijck ghedruys /
Deed' nare Achron op / en liet mijn wt de kluys /
Waer dat ick barvoets nu / betrede harde roden /
Daer ick so moedigh plach de grootste Prins te trotsen /
Ancxtvalligh was ick noyt / in 't dapperlijck gevaer /
Dees pijndelijcke ganck / die valt mijn nu so swaer /
Stoor ick de Moorders nu / haer doot pijndelijck slepen /
Siet hier mijn wonden die noch so vars bloedigh gapen /
Ey Vader siet u soon / wiens wraeck nu is voldaen /
Doch door revensie komt n eygen doot nu aen /
Is u soon so waerd / dat ghy nu hebt ghegeven
In sulcken gevaer / u out onnozel leven /
Revensie heb ick nu / van Portegael zijn roem /
D' eeuwige glorie is nu van Kastieljen om:
Wat hoor ick voor gedruys / wat doet het Aerdrijck beven /
'k Moet gaen / u tijdt is om / g'en sult niet langer leven.

Der König von Spanien befiehlt nun den Mörder zu ergreifen. Um nicht gezwungen zu werden, den Grund seiner Tat anzugeben, beißt sich Jeronimo ein Stück seiner Zunge ab. Der König läßt ihm nun Tinte und Feder reichen, um ihn zu veranlassen, ein Geständnis niederzuschreiben. Da weist Jeronimo auf ein „pennemes", das ihm auch gereicht wird; er benützt es aber nicht zum Spitzen der Feder, sondern ersticht damit den König, hierauf den Herzog und zuletzt sich selbst.

* * *

Kritische Bemerkungen zu Jeronimo 1621.

Schon I/4 sehen wir, daß die Geistererscheinung die Zuschauer nicht unvorbereitet überrascht. Auch in III/1 weilt Jeronimos Geist beständig in der Unterwelt; in der nächsten Szene hat sich sein Wahnsinn noch nicht gebessert. In IV/2, beim Entwurf des Racheplans, spielt die Unterwelt eine große Rolle, ja das Echo, das in der holländischen Dramatik immer als ein übernatürliches Wesen aufgefaßt wird, gibt Jeronimo Antwort.

In II/4, nach vollbrachtem Morde dankt der wahnsinnige Marschall zuerst wieder den Göttern für ihre Mithilfe; seine Phantasie erblickt sogar Gestalten der Unterwelt; dadurch wird der Zuschauer auch auf die zweite Geistererscheinung vorbereitet.

* * *

In II/4 läßt der Ausdruck „'t Voorburgh der Hellen" (S. 18) an Hooft's: Geeraerdt van Velzen denken: (Worp: De invloed van Seneca .... S. 105):

Hier opgedondert uyt het voorburch van der Helle
Ben ick scheursiecke Twist — — — — —
(Die spätere Münchener Ausgabe liest hier anders.)

Die Stelle verdient eine kurze Erwähnung, da die Bezeichnung „Voorburgh der Hellen" lediglich hier und in „Jeronimo" vorkommt. Daneben scheint folgende Stelle aus Coster's „Isabella" dem Dichter vorgeschwebt, wenn nicht vorgelegen, zu haben. (Ausg. 1644: S. 32.):

Zerbijn: De rotse vast ghesloten,
Ontsluyt sich / en de klip daar onder Zerbijn parst /
Die wentelt van zijn borst / het logghe Aartrijck barst
Door uw ghewack: Mevrou / mevrouwe / ghy doet scheuren
De sarcken over midts / en opent my de deuren
Van 't onder-aardtsche huys / daar mee de banghe doot
My van mijn Isabel ontydelijcke sloot.

Der Ausdruck:

/ daer barsten d' Helsche deuren /

(Jeronimo III 1, S. 18, Vers 14 der zitierten Stelle) verrät uns ebenfalls einige Geistesverwandtschaft zur eben zitierten Stelle.

* * *

Der Racheruf Jeronimos III/1:

Wraeck moorders / moorders wraeck (S. 20)

erinnert deutlich an Hooft's: Geeraerdt van Velzen (IV, S. 66.)

Wee Floris, Floris wee!

Im weiteren Verlauf können wir deutlich beobachten, wie beliebt diese Art des Ausrufs wurde. Im Englischen finden wir ganz die gleiche Ausdrucksweise bei Nath. Lee: „O Sophonisba oh!"; Thomson macht daraus: „O Sophonisba, Sophonisba oh!"; ebenso verwendet Tom Thumb mehrmals: „O! Hunca-munca, Hunca-munca oh!"

* * *

Daß die zweite Geistererscheinung kein selbständiges Produkt der Phantasie van den Bergh's ist, lehrt uns ein Vergleich mit Coster's Polyxena (III. Bedryf):

Hier coom ick van beneen so moey'lijck opgestegen
Hier koom ick stappen door de scherpe keysel wegen:
Die 'k barrevoets betree', die 'k pynelijck gevoel /
En smoor van stanck en damp / die Styx de doode poel
Blaast stadich uyt de gront vol van verrotte zielen.

Damit wird die Vermutung J. A. Worp's, die er in „De invloed van Seneca" S. 144 ausspricht, richtig gestellt: „Misschien zijn de geestverschijningen in A. van den Bergh's Jeronimo en in zijn Polidoor (auch hier werden Quellennachweise angegeben werden) .... aan andere oorzaken toe te schrijven dan aan de studie der werken van den Latijnschen en den Nederlandschen tragicus".

* * *

A. van den Bergh schrieb noch ein zweites Trauerspiel, das man wegen seiner holperigen Zusammenstückelung vor „Jeronimo" zu setzen geneigt wäre, wenn nicht seine Entstehungszeit im Jahre 1622 sicher stünde. Der Titel des Dramas ist:

* * *

Polidoor

Ghespeelt op de Kamer Wt—rechte Liefd 1622.

Dieses Stück steht zwar nicht mit England in Zusammenhang, verdient aber doch ausführlicher behandelt zu werden, da es uns Van den Bergh's dichterische „Größe" klar vor Augen stellen wird.

Eerste Bedryf.

Der Dichter spart sich die Mühe, die Exposition in Worten zu geben. Dafür werden drei Vertrooninghen aufgeführt:

1) Cipriaen schreibt einen Brief an die Herzogin Celistyn; Cupido führt ihm die Feder; im Hintergrunde aber schwört der Diener Cipriaens seinem Herrn den Tod.

2) Polidoor und sein Diener ermorden Cipriaen meuchlings;

3) Celistyn kommt „op den aenganck" und der vermummte Polidoor läuft davon.

Celistyn beklagt den Tod ihres Geliebten. Da erscheint sein Geist:

1) Wat hoor ick voor ghedruys / mijn dunckt 't begint te dond'ren?
Ach! doode Cipriaen, wie sou hem niet verwond'ren?
Ay my bedroefte Vrou.

Geest: Bekommerde Vorstin /
Hoe flaut u swache ziel nu door mijn komst

Celist.: Wee min.

5) Geest: Hoe / sterrift ghy mijn Vrou / nu ick u kom verschijnen /
So wil mijn bange ziel / haest weer van hier verdwijnen:

Siet hier u doode Prins: Siet hier u doode Held.
Die van een Morder is ontydelijck gheveld /
Een Broeders morder / wee! 't is 't wreedste datmen hoorden

10) Dat d' een broer d' ander gaet / laes! om een vrou vermoorden:
Daer komt de Moorder an / so broeders moorder / so.

Eben tritt der König auf im Gefolge von Herzog Polidoor, Graf Egmont und Prinz Roysgier; bei seinem Erscheinen sieht er gerade den Geist verschwinden; voll Verwunderung wendet er sich an seine Umgebung; da wird der sterbende Cipriaen gefunden. Die an seiner Seite klagende Herzogin soll die näheren Umstände der Bluttat berichten; doch sie weigert sich. Deshalb entfernt sich der König mit Celistyn und der Mörder Polidoor bleibt allein zurück. Das böse Gewissen läßt ihn zwar das Grauen vor der Unterwelt empfinden, doch er beschwichtigt diese innere Stimme mit den Worten:

'k weet wislijck datter sel
Van al de Nickers geen / komen wt d' afgronds hel:
Maer so / so / en so sal ick Alecto strommelen /
En dwingen Proserpyn / dat die 'sal moeten trom'len /
En so mijn toren rijst / so wil ick met en vaerd
In den Hemel lopen / en laten dan de aerd
Ter wylen heel diep / in de nare afgrond sincken /
En dan sal Polidoor en Celistyn gaen drincken /
Ja dansen dan so wilt / hier door dit eenich wout.

Seine Phantasie erhitzt sich immer mehr, er glaubt Celistyn sterben zu sehen und selbst vom Tode bedroht zu sein. Nun hat er keine Ruhe mehr:

Siet daer komt Alecto al schreyen't / schreyen't aen: (S. 3.)

Er will mit seinem Diener in den Himmel und von dort in die Hölle fahren, und dann die Erde besuchen, wo er bisher noch nie gewesen. Jetzt sieht er seine geliebte Celistyn tot daliegen.

En dan so rammelt in d' alderdiepste kuylen /
Dat sellif d' afgronds vorst van bang'heyd gaet staen kuylen:
Siet Charon recht de mast in zijn gelapte schuyt /
En Zarbas monster bromt van al de groote buyt.

Tweede Bedrijf.

Roosgier hält einen Monolog, in welchem er sich als unüberwindlichen Helden vorstellt. Selbst die Unterwelt zittert vor ihm:

Want Hemel / Aerd' en Hel is in Roosgiers bedwanck. (S. 5.)

Nun tritt der König mit einem Priester auf und äußert seine Angst vor der „slibberige Fortuyn". Er warnt auch Roosgier (der, wie

sich aus dem weitern Verlauf des Stückes ergibt, des Königs Tochter, Royella, versprochen erhielt und dadurch der Erbe des Reiches ist) davor, daß nach seinem Tode:

.... niet word geleert (S. 6.)
Al dees ghewoone leer / die ghy int Hof hoord preken
Of anders ward ghy licht van Szepter / Croon verstecken /

Der Priester verteidigt sich gegen diesen Vorwurf.

Ganz unvermittelt erscheint jetzt plötzlich der Geist Cipriaens:

In nare Achron diep / waer dat ick legh verdooft / (S. 7.)
Stijgh ick an wt de poel: Siet hoe mijn wonden gapen /
Wraeck / wraeck / revensi / op / ist tijd om nu te slapen.

Nun klagt Celistyn ihrer Vertrauten Poulina das Herzeleid, das sie um Polidoor (!) erduldet. Beide singen zum Troste ein Lied, dessen Melodie angegeben ist. Darauf erscheint Polidoor; er gesteht Celistyn seine Liebe und wird auch erhört, worauf sich beide verhimmeln. Beim Erscheinen des Königs trennen sie sich. In einem kurzen Monolog macht der König die Zuschauer bekannt mit seiner Liebessehnsucht nach Celistyn, die ihm jetzt gleich zu Willen sein soll. Sie aber weigert sich entschieden und will ihrem Geliebten Treue halten.

Nun werden wieder drei Vertooninghen aufgeführt:

1) Royella schreibt einen falschen Brief an Polidoor.
2) Der Brief wird Polidoor übergeben und
3) Polidoor liest ihn.

Polidoor fühlt sich durch den Inhalt des Schreibens sehr unglücklich, kann aber an den endgültigen Verlust seiner Geliebten noch nicht glauben. Das Echo muß ihm zu Hülfe kommen:

Nu schaterent Echo spreeckt / en bootst mijn klachten na / (S. 15)
Sal ick haer niet meer sien? antwoort mijn neen of ja.

Echo: Ja.

Polid.: Lof seechbare Goddin / vrou moeder vande minnen
Door wat manier sal ick mijn Vrou haer hart weer winnen?

Echo: Minnen.

Polid.: Door 't minnen! wel bedocht / so ghy mijn 't luck toſe senſt
Dat mijn beminde Vrou haer haet verkleert in 't ent

Echo: Siet ent.

Polidoor schöpft aus diesen Antworten des Echos neuen Mut und will eben an den Hof gehen, da sieht er die Prinzessin kommen; zu gerne möchte er sie belauschen, ob sie nicht auch in Liebesfesseln schmachtet. Richtig hat Cupidos Pfeil auch ihr Herz verwundet, wie

sie in ihren vermeintlich ungehörten Klagen gesteht. Das Schlimmste an der Liebe aber sei für die Frauen, daß sie ihre höchste Lust verborgen halten müssen; dafür schwelgt nun Celistyn in der Erinnerung an die Küsse stehlenden Blicke Polidoors und hofft schließlich doch seine Gunst zu erobern. In einem Liede sucht sie abermals Trost.

Polidoor hat in seinem Versteck alles mit angehört und freut sich über das Glück, welches er bei den Frauen hat; dennoch will er erst des Himmels Willensäußerung abwarten, bevor er sich für eine von ihnen entscheidet.

Derde Betrijf.

Der König frägt seine Hofleute um ihre Meinung über sein Land. Der Wildreichtum wird nun geziemend gepriesen. Mit offensichtlicher Freude benützt der Dichter die Gelegenheit wiederum ganz fürchterliche Großsprechereien einzuschalten. So hält sich der König für den streitbarsten Helden dieser Erde, selbst Vulkaen sei in seiner Macht und müsse ihn grüssen. Roosgier schwadroniert weiter:

> Den strengen strijd God Mars / moet dansen nae mijn pijpen (S. 19)
> Waneeer ick streck mijn swaerd en wil het laeten slijpen
> So beeft het watter is / d' Hels schuyte-voerder Knap
> Vaert Plutoos bare deur / ontsleupt mijn met een snap /
> En brengt de tijding haest met veel bedroefte harten /
> Of Sarbas Monster quam ick wil haer alle tarten:
> Of Mars myn schoon ontvlucht / en ick hem word gewaer
> So is hy noch niet vry / ick stap d' Hemel in daer
> Breeck ick hem den hals / hoe nu / wie sou niet schricken
> Voor dees mijn ooghs gegluer / waer in 'k haer kan bestricken:
> De ronde Son die beeft / wanneer ick kom ghegaen /
> Spallick mijn ooghen op duyckt s' onder d' Ociaen.

Das Erscheinen des Geistes unterbricht plötzlich seinen Redeschwall:

> Geest: Wee Moorder / moorder wee / hoe / tijd ghy nu aen 't vluchten?
> Hoort hoe mijn bange ziel komt van beneden suchten /
> Myn Lief en 't Hartochdom verkrijght ghy door dees saeck:
> Wee Broeders Moorder wee / ick kom hier om myn wraeck /
> De Hel die is verbaest / doet zidd'ren Plutoos zeetel /
> So Goddeloos en ziel brand noyt in d' afgronds Keetel.

Royellas Sinnen und Trachten ist erfüllt von ihrer Liebe zu Polidoor; sie beginnt zu schlummern; da erscheint

> „Cupido en schiet haer ende blyft staen, sy ontwaeckt ende spreeckt"

über die durch den Pfeilschuß wachgerufenen Gefühle; zuletzt frägt sie:

Wat hullip brenght ghy nu? (S. 20.)

Cupido antwortet:

Ick sal u gheven raet.

Royella kennt zwar die listige Verschlagenheit des kleinen Gottes, aber seinen Rat möchte sie doch gerne wissen. Cupido rät ihr nun:

„Slaept"

worauf Royella erwidert:

Ick volligh uwe wil en schick mijn dienstich neder /
Nu liefde toond u kracht / helaes hy schiet myn weder.

„Cupido komt beneden in Vertooning en luystert haer, hy vertreckt, sy ontraeckt ende spreect", daß sie im Schlafe Polidoors Bild gesehen; dies spornt sie an, sein erstarrtes Herz durch ihre Liebesglut aufzutauen.

Graf Egmont klagt seinem Freunde Leon, daß er sich sterblich in Royella verliebt hat. Leon rät ihm, seine Schüchternheit abzulegen und die Angebetete seines Herzens selbst aufzusuchen und mit ihr zu sprechen.

Vierde Bedryf.

Der junge Tag erwacht in rötlichem Glanze; doch Polidoor hat keinen Sinn für seine Schönheit; sein Herz schmachtet in Liebe zu Royella:

't Bedroefte arme hart en kan gheen troost verkryghen (S. 24)

Wiederum läßt sich das Echo vernehmen und erwidert:

Echo: Kryghen.

Polidoor ist freudig überrascht seine Stimme zu hören; seine Seele wird:

Ghedompelt in een vreughd / de Min Gods soete branden.

Echo: Branden.

Zweifelnd frägt Polidoor:

Zijt ghy het die myn spraeck boetst oppet soetste na?

Echo: Ja.

Da erkennt er, daß die Liebe zu ihm spricht; dennoch befällt ihn nochmals Zweifel:

.... 'k acht dat het was een sot /
Die mijn het antwoort geeft in stee van liefdens God.

Echo: God.

Polid.: Een God / een God / wel hoe? Of Meester van de harten?
Ick bid u seght mijn toch: sal Min myn langer smarten?

Echo: Smarten.

Polid.: Smarten? O wreede Min / ist altijd ongeluck?

Echo: Luck.

Um ganz sicher zu gehen, frägt Polidoor nochmals:
Polid.: Maer ist ghelijck ghy seght / sal liefd mijn komen aesen?

Echo: Aesen.

Da erscheint Royella und fliegt ihrem Geliebten um den Hals; beide liebkosen sich lange. Schließlich rufen sie Poulina herbei, um mit ihnen zu singen; Amerens soll sie auf der Laute begleiten. (Die erste Strophe trägt die Melodie.) Nach Beendigung des Liedes erscheint De Geest und ruft:

Wee! Moorder.

Polidoor verabschiedet sich von seiner Geliebten. (S. 29.)

Geest: So broeders moorder / moort noch meer harten door 't vleyen.

Royella ruft Polidoor Lebewohl zu.

Geest: Wee / wee / wraeck / moorder d' afgrond beeft.

Royella: Men dunckt ick hoor
Een wonder spoocksel / dat-wraeck-gierichlijck comt steunen /
De vloer die siddert en het gants Hof gaet staen dreunen.

Poulina und Amerens aber wissen sie zu trösten und zu beruhigen; die Erscheinung sei ein Produkt ihrer aufgeregten Phantasie. Ein Lied helfe am besten darüber hinweg; es wird also wiederum gesungen.

Poulina enthüllt in einem längeren Selbstgespräch ihres Herzens Geheimnisse; die Liebe zu Egmont hat sie ergriffen, aber wie soll sie versuchen, die seine zu gewinnen? Der Schlaf senkt sich tröstend über ihre müden Augen. Egmont andererseits hat sich Poulina schon längst ausersehen und seines Herzens Unruhe treibt ihn umher, wobei er das Ziel seiner Sehnsucht findet. Doch Poulina ist ihm viel zu feurig und voll Abscheu wendet er sich von ihr. Da tritt Leon auf, den Poulina haßt, während er selbst in Liebe zu ihr erglüht. Seine heißen Beteuerungen machen Eindruck auf das Mädchen und Leon geleitet seine neue Liebe an den Hof.

Nun tritt Royella mit ihrem kleinen Bruder auf, dem sie, im Anklang an das bekannte Medea-Motiv, das Leben nehmen will, um sich selbst die Krone aufs Haupt setzen zu können.

Vyfde Bedryf.

Zu Beginn des letzten Aktes werden wieder drei Vertoninghen dargestellt:

1) Der Teufel gibt Royella den Mut, ihrem Brüderchen den Bauch aufzuschlitzen,

2) das Herz auszureißen,

3) dieses in einen goldenen „Kop" zu werfen und das Blut mit Gift zu vermengen.

Royella bittet nun Roosgier, den ihr aufgedrungenen Bräutigam, von dem eben bereiteten Trank zu kosten; er werde ihm ihre ewige Treue sichern. Der Ahnungslose glaubt einen Liebestrunk zu erhalten und willfährt ihrer Bitte. Der König erscheint; Royella entfernt sich. Bald fühlt Roosgier die Wirkung des Giftes; er erklärt dem König, daß er verraten sei; da tritt ein Page ein mit der Meldung, daß der junge Prinz ermordet aufgefunden wurde. Der unglückliche Vater weiß sich vor Schmerz nicht zu fassen und „loopt syn selven de harsen in".

Die von ihrem Geliebten schmählich verlassene Celistyn sucht den Tod in den Wogen.

Polidoor sind nun die Wege zum Glück geöffnet; doch er fühlt die auf ihm lastende Schuld. Das Erscheinen seiner geliebten Royella verscheucht aber diese finsteren Gedanken alsbald; beide sagen sich süße, liebe Worte; aber mitten in den seligsten Gefühlen stört sie die Erscheinung von Roosgiers Geist mit dem Rufe:

Wee! wraak! (S. 41.)

Polidoor allein vernimmt die Drohung, die ihn von der Stelle seines Glückes verjagt. Nun erscheint auch Cipriaens Geist und spricht:

Hoort hoe mijn bange ziel / komt van beneden suchten (S. 41.)

Polidoor flüchtet, wird aber von Cipriaens Geist verfolgt. Royella erscheint.

Roosgiers geest: Hoe moord ghy wreede vrou alleen om geyle min /
Nu leyt de val van 't rijck / staet-loose Hartogin.

Royella: Ay my! benaude ziel dood kneust mijn hart ick kniele.

Rosg. geest: Ontydich staat ghy mijn nae de verdoemde zielen /
In 't onder Aerdsche Huys / daer ick de afgrond smaeck /
Staetgierige Moorderes / ick kom hier om mijn wraeck /
Bestreecken met het bloed van u onnoozel broeder
Die d' Poolsche Szepter kwam

Royella: Hemel weest mijn behoeder.

Mit diesen Worten stirbt die schuldige Prinzessin.

1) Rog. geest: Wat hoor ick voor gedruys? Moord'resse ick moet gaen /
Door u verdoemde dood is nu mijn wraeck voldaen. (S. 42.)
Polidoor half naeckt wt, met een Toorts en een Ponjaert, Cipriaens Geest en s' Jaco volgen hem / Polidoor gaet al over 't Tooneel soecken.

2) Geest: So Broeders Moorder so / kunt ghy mijn so sien branden /
Daer ick wt d' afgronds poel / kom met so nare banden /
Ha! Moort / selfs d' afgronds vorst is van soo'n schrick vervart
Ey Tyger.

5) Polidoor: 'k Heb geweest in Hemel / Hel en Aerd /
'k En vind niet Polidoor / dies wil ick hem vervloecken /
'k Heb selfs in d' afgronds vorst zijn zeetel wesen soecken:
Want Charon brocht mijn daer in zijn gelapte schuyt.

9) Geest: Vervloeckte Moorder ey / wat naeckt u laffe guyt.
Polidoor spricht wiederum wirres Zeug.

10) Geest: Moorder ick schey niet eer / voor u spraeck is verlooren.

Der Diener Polidoors lacht über die tollen Reden seines Herrn, wofür er von diesem mit Schlägen fortgetrieben wird.

11) Geest: Staet-suchticheyd heeft u o bloode guyt bedroogen /
Polid.: Wat schrickelijcken brand sie ick in Plutos oogen /
Hoe yslijck kruypt mijn ziel door de nare afgrond.

14) Geest: Staet-loose Hartoch siet u graft is d' Helsche mond.
Polid.: Wat heyt toch Polidoor dus ginder al te praten /
Siet daer komt d' Afgronds vorst / met sulcken hoop Soldaten
Hoe nae besing'len sy nu Polidoor rondom.
Geest: Nu naeckt u droeve val Fararens Hartochdom.

19) Polid.: s' Jaco, lang my mijn slach-swaert en mijn wapen.
Hy gaet sitten slapen / de Geest spreeckt al voort:
Hoe Moorder steurt de schrick niet eens u Komm'rich slapen

21) Denckt vry dat d' Helsche Vorst / bereyt u sulcken hel
En met de grootste straf u eeuwich pijnen sel: (S. 42.)
Denckt vry dat ick u heb een plaets laten bereyen /
Op Moorder d' Hel die wacht / en wil niet langer beyen.

Der Geist läßt Polidoor keine Ruhe, sondern „stoot hem op syn borst", so daß er erwacht und spricht:

25) Polidoor: Wat eysselijcke droom / ontwaeckt mijn bange ziel /
En stoot mijn onversiens in d' afgronds nare wiel /
D' onzalige zielen die met recht men mach vervloecken /
Die gae ick nu ter vlucht eens datelijck besoecken /

En wil een grouwel stuk nu in het ent bestaen.
Hy doorsteeckt syn selven.

30) Geest: Moort daer de Hel omlacht / nu is mijn wraeck voldaen:
Gaet branden nu in mijn stee / Charon sal u verbeyen /
En mijn onnoozel ziel / sal nu van d' afgrond scheyen.

* * *

Kritische Bemerkungen zu Polidor 1622.

I. Bedryf.

Mit dem ersten Vers des „Polidoor" vergleiche man den vorletzten in „Jeronimo":

Wat hoor ick voor ghedruys / wat doet het Aerdrijck beven /

Die Beobachtung, daß van den Bergh sich selbst abschreibt, werden wir noch öfter machen können.

* * *

Auch den Ausdruck der Bestürzung, der durch den Geist überraschten Geliebten fand Bergh schon vor und zwar bei Coster in seiner „Isabella":

Angstvallige Vorstin / wat schrickt ghy toch so licht / (S. 32.)
En deckt voor my met angst / die niet ben / uw ghesicht.

* * *

Wie in „Jeronimo" verwendet der Dichter auch hier gerne die schon erwähnte sentimentale Umstellung der Worte bei der Wiederholung:

so broeders moorder / so! (S. 2.)
Wee Moorder / moorder wee! (S. 19.)

vier Zeilen später:

Wee Broeders moorder wee!

Der erste Ausruf wiederholt sich wörtlich S. 42.

* * *

Die wahnsinnigen Reden Polidoors (S. 3—5.) und die Prahlereien Roosgiers (II. S. 5.) erinnern nur zu deutlich an die Großsprechereien Jeronimos; manche wörtlichen Anklänge und der Gebrauch ähnlicher Bilder bestätigen diese Annahme.

* * *

Die Worte des Geistes II. S. 7 erinnern zunächst an die beiden ersten Verse von Senecas Agamemnon:

O paca linquens Ditis inferni loca
adsum profundo Tartari emissus specu,

und in zweiter Linie an „Jeronimo", S. 42:

/ en stijgen wt de poel
Siet hier mijn wonden die noch so vars bloedigh gapen.

l. c. S. 18: 'k roep wraeck / wraeck / revensie van de moort...
l. c. S. 42: Stoor ick de Moorders nu / haer doot pijndelijck slapen.

* * *

Die Verwendung des Echos II S. 15 ist eine zu deutliche Nachbildung der Szene in Jeronimo, um darüber weitere Worte zu verlieren.

In der zweiten Schwadronade Roosgiers III S. 19 wird wie schon in Jeronimo von „Plutoos zeetel" gesprochen und der wiederholte Hinweis auf „Zittern und Beben" in der Absicht dadurch auf die Zuschauer nachhaltigen Eindruck zu machen, fehlt auch nicht im ersten Trauerspiel des Dichters.

* * *

Die Verwendung von Amor und Venus geht wohl auf die in Spanien äußerst beliebten Zauberstücke zurück, in denen la Diosa Venus und Dios Cupido eine fast ständige Erscheinung sind.

* * *

Der Beginn des V. Aktes ist durchweht von der Atmosphäre, die in Seneca's blutiger „Medea" herrscht.

* * *

Sogar in ein und demselben Stück verwendet Van den Bergh genau den gleichen Vers:

„Hoort hoe mijn bange ziel / komt van beneden suchten"

findet sich III. S. 19 und V. S. 41.

* * *

Wörtliche Uebereinstimmung findet sich zu dem Vers in Polidoor V. S. 41 (letzter Vers):

„Wat hoor ick voor gedruys? Moord'resse ick moet gaen“ bei „Jeronimo“ S. 42 (vorletzter Vers):

Wat hoor ick voor gedruys / .....
'k Moet gaen / .....

* * *

Ein ähnlicher Gedanke wie V. S. 42 Vers 2—5 findet sich in „Jeronimo“ S. 18:

't Voorburgh der Hellen schrickt / van d' eysselijcke moort.

* * *

V. S. 42, Vers 5—8 entsprechen den Wahnsinnsreden Polidoors S. 3 und S. 5.

* * *

In V. S. 42 Vers 10 will der Geist erst die Stimmung erreichen, die wir in Geeraardt van Velsen ausgedrückt sehen:

Ay my! wat schrick is dit / die my de stem besluyt. (S. 67.)

Schon Seneca sagt in seiner Octavia Vers 734:

.... continet vocem timor.

* * *

Wie die Bauern und der Maler in „Jeronimo“ wird hier (V. S. 42) der Diener Polidoors von seinem Herrn durch Schläge zum Fortgehen veranlaßt.

* * *

Zu Vers 13 (V. S. 42) vergleiche man „Jeronimo“ S. 40:

Wie sleept mijn oude hart door d' afgrondts gloeijge keetel.

* * *

Einige Aehnlichkeit mit dem Einschlafen Polidoors zeigt Thomas Kyd's: Spanish Tragedy, wo „die Rache“ einschläft, als Don Andrea sich in höchster Erregung befindet und Shakespeare's:

Richard II, Part I, wo es den Geistern nicht gelingen will, den Thomas of Woodstocke aus dem Schlafe zu reißen, wodurch er sein Leben retten könnte.

Sleepst thou so soundly, and pale death so nye?
Thomas of Woodstocke, wake, my sone, and fly.

Van den Bergh sucht auf diese Weise auszudrücken, daß die Gewissensqualen den Schuldigen auch während des Schlafes nicht verlassen.

* * *

Vers 30 (V. S. 42.) erinnert an „Jeronimo" S. 17 (3. letzter Vers)

Fy moort die d' Hel belacht . . . . . ,

und die Befriedigung des Geistes über den Vollzug seiner Rache an die Worte des Geistes in „Jeronimo" S. 42:

Ey Vader siet u soon / wiens wraeck nu is voldaen.

* * *

Der schwülstige Stil Seneca's fand in Holland getreue Nachahmer. Den Anstoß zur Entwicklung einer langatmigen Ruhmredigkeit und Prahlerei gegenüber Göttern und Unterwelt gab Hooft's: „Geeraardt van Velzen", wo Geweldt, Twist und Bedrogh sich mit ihren Taten brüsten (l. c. I. S. 47—50). Van den Bergh's: Jeronimo und Polidoor sind natürlich nicht die einzigen Beispiele, später wird sich noch wiederholt Gelegenheit bieten, auf diese Erscheinung hinzuweisen.

* * *

Bibliographie.

Die mit * bezeichneten Werke konnten nicht benützt werden.

I. Allgemeines.

Dr. Hans Ankenbrand: Die Figur des Geistes im Drama der Englischen Renaissance (Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philologie XXXV. Heft, Leipzig 1906).

A Andrae: Wiederkehr und Geisterstunde (Beiblatt zur Anglia). (Halle 1908).

Ernst Sieper: Die Geschichte von Soliman und Perseda in der neueren Literatur (Ztf. f. vgl. Lit.-G. 1896. N. F. Bd. 9 u. 10.)

II. Ueber holländische Literatur und Literaturgeschichte.

* Willem Bilderdyck: Bydragen tot de Tooneelpoëzy (Leyden 1823).

W. de Clercq: Verhandeling over den invloed der vreemde letterkunde (2de Druck, Amsterdam 1826).

Fruin: Tien jaren uit den tachtigjarigen oorlog 1588—1598 (2de Druck, Amsterdam 1861).

C. N. Wijbrands: Het Amsterdamsche tooneel van 1617—1772 (Utrecht 1873).

Creizenach: Studien zur Geschichte der dramatischen Poesie im 17. Jahrhundert (Berichte der philol.-histor. Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften 1886).

J. A. Worp: De invloed van Seneca's treurspelen op ons tooneel (Amsterdam 1892).

* O. van Hauwaert: Historisch en critisch overzicht van het Vlaamsch tooneel in de XVIIde eeuw. (Gent 1893).

J. A. Worp: De bronnen van Voskuyls tooneelspelen (Tydschrift 1895).

Karl Menne: Der Einfluß der deutschen Literatur auf die niederländische um die Wende des XVIII. und XIX. Jahrh. (Literarhistorische Forschungen, Heft 8).

Dr. J. A. Worp: Geschiedenis van het Drama en van het Tooneel in Nederland (Groningen 1904 Eerste Deel, 1908 Tweede Deel).

III. Werke über englische Literatur und Literaturerzeugnisse.

Albert Cohn: Old English Actors in Germany (Athenaeum 1850 July and 1851 Jan.)

—„— Shakespeare in Germany in the 16th and 17th century (London 1865).

Dr. Henri Ernest Moltzer: Shakespeare's invloed op het Nederlandsch tooneel der zeventiende eeuw (Groningen 1874).

A. C. Loffelt: Een Tooneelstudie (De Gids 1874 III).

J. A. Worp: De invloed der Engelsche Letterkunde op ons tooneel in de 17de eeuw (De Tydspiegel Nov. 1887).

* A. C. Loffelt: Uren met Shakespeare (Leiden 1889).

Rud. Fischer: Zur Kunstentwicklung der englischen Tragödie (Straßburg 1893).

Lina Schneider: Shakespeare in den Niederlanden.

Joh. Bolte: Eine holländische Uebersetzung von Shakespeare's Taming of the Shrew vom Jahre 1654.

} Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXVI.

Azn. W. de Hoog: Studien over nederl. en engelsche Taal en Letterkunde en haar wederzijdscher invloed (1903 Dordrecht).

Henry Morley: A First Sketch of English Literature (1886).

Rudolf Schoenwerth: Die niederländischen und deutschen Bearbeitungen von Thomas Kid's Spanish Tragedy (Literarhistor. Forschungen, Bd. 26).

Ashley H. Thorndike: The relation of Hamlet to Contemporary Revenge Plays (Publications of the modern language association. Vol. 17. 1902).

Harold De W. Fuller: The sources of Titus Andronicus. (Publications of the mod. lang. association. Vol. 16. 1901).

—„— Romeo and Juliette (Modern Philology 1906. Vol. IV.)

W. Ch. Creizenach: Schauspiele der engl. Komödianten; Titus Andronicus (in Kürschner's „Deutsche National-Literatur“ Stuttgart 1889).

Robert Greene: Pandosto the Triumph of Time in Shakespeare's Library edit. by Payne Collier, London 1875. Vol. IV. II. edit.

N. Delius: Greene's Pandosto und Shakespeare's Winter's Tale (Jahrbuch d. deutsch. Shakespeare-Gesellschaft XV. Jahrg., Weimar 1880).

Leon Kellner: Die Quelle von Marlowe's Jow of Malta. (Engl. Studien X. 1887.)

K. Kottas: Thomas Randolph, Sein Leben und seine Werke. (Wiener Beiträge z. engl. Phil. 1909).

Wurth: Dramaturgische Bemerkungen zu den Geisterszenen in Shakespeare's Tragödien. (Festschrift für Schipper. Wien u. Leipzig 1902).

Sarrazin: Rezension von Wurth. (Studien zur vgl. Literaturgeschichte, 5. Band. 3. Heft. Berlin 1895).

C. Thürnau: Die Geister in der engl. Literatur des 18. Jahrh. (Palaestra Bd. 55).

Dr. J. Bolte: Die Singspiele der engl. Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien. (Theatergeschichtl. Forschungen. Bd. 7. Hamburg u. Leipzig 1893).

Hugo Morgenroth: Die Schauspiele der engl. Komödianten. Hrsg. v. Jul. Tittmann. (Leipzig 1880).

Quellenstudien zu William Davenants Albovine. (Münch. Diss. 1911).

Dr. Paul Lohr: Le Printemps d'Yver und die Quelle zu Fair Em. (Lit.-hist. Forschgn. H. 49.)

IV. Werke über spanische Literatur und ihren Einfluß auf Holland.

Adolf Schaeffer: Geschichte des spanischen National-Dramas. (Leipzig 1890).

Julius Leopold Klein: Geschichte des Dramas (Spanien). Bd. 8, 9, 10, 11. (Leipzig 1871—1875).

N. H. Julius: Geschichte der schönen Literatur in Spanien. (Leipzig 1852).

A. F. von Schack: Geschichte der dramatischen Literatur u. Kunst in Spanien. (Berlin 1845).

Robert Prölß: Geschichte des neueren Dramas. (Leipz. 1881).

Dr. Jan te Winkel: De invloed der Spaansche Letterkunde op te Nederlandsche in de XVIIde eeuw. (Tijdschrift voor Nederl. Taal-en Letterkunde). (Leiden 1ste Jaargang 1881).

V. Französische Werke.

Belleforest: Histoires tragiques. 1650.

—„— Histoires tragiques. Turin 1571.

* P. L. Ginguené: Histoire littéraire d'Italie. (1824 VI.)

VI. Ueber schwedische Literatur.

E. Wrangel: De betrekkingen tusschen Zweden en de Nederlanden op het gebied van letteren en wetenschap. (Leiden 1901).

P. Hanselli: Samlade vitterhetsarbeter af svenska författare. (Upsala 1871).

VII. Zeitschriften.

Ond-Holland. (1884).

De Nederlandsche Spectator. (Arnheim 1870, 1873, 1874, 1875, 1876).

VIII. Holländische Dramen.

Hooft: Theseus ende Ariadne 1602 (aber erst 1614 erschienen).

—„— Granida. (1605).

—„— Geeraardt van Velzen. (1613).

—„— Baeto of oorsprong der Hollanderen 1617.

benützt wurde die Ausgabe von 1677.

Coster: Ithys. (1615). (Ausgabe von 1643.)

—„— Isabella. (1618). Ausgabe von 1644).

—„— Polyxena (1619). (Ausgabe von 1644.)

A. van den Bergh:	Jeronimo 1621.
„	Polidoor 1622.
Jacob Struys:	Albonus en Rosimunda 1631.
„	Styrus en Ariame 1634. (3. Druck)
„	Romeo en Juliette 1634.
Barend Fonteyn:	Mr. Sullemans soete Vriagi 1633.
P. Nootmans:	Borias 1635.
M. B. Voskuyl:	Bellaria en Pandostos 1637.
„	Dorastus en Fauniaas.
„	Don Jeronimo Marschalck van Spanjens 1638.
Jan Vos:	Aran en Titus of Wraak en Weerwraak 1641.
Bernard Fonteyn:	Fortunatus Beurs en Wensch-hoedt 1643.
Geerardt Brandt:	De Veinzende Torquatus 1645.
Gysbert de Sille:	Joodt van Malta ofte Wraeck door Moordt 1645.
L. van den Bosch:	Lingua, ofte stryd tusschen de Tong, en de vyf zinnen, om de heerschappy 1648.
„	Roode en Witte Roos of Lancaster en York. 1651.
Dirck Kalbergen:	Muliassus de Turk 1652.
D. Wels:	Den Dollen Amintas of Verloste Minneplaag. 1666.
H. D. Graef:	Alcinea of Stantvastige Kuysheydt 1671.

IX. Englische Dramen.

Th. Hughes:	Misfortunes of Arthur 1587/88. (liter.-histor. Forschungen. Bd. 14).
Th. Kyd:	Spanish Tragedy 1585. A Play written by Th. Kyd edit. by J. Schick. London 1898; Lit.-hist. Forschgn. Heft 19 u. Boas' ed.
* Anonymus:	The Tragedy of Soliman and Perseda. (Th. Hawkins: The Origin of the Egl. Drama II. Oxford & London 1773.)
Th. Decker:	The pleasant comedie of Old-Fortunatus. Hrsg. nach dem Drucke von 1600 v. Hans Scherer (Münchener Beiträge z. roman. u. engl. Phil. Heft 21.
Th. Kyd:	First Part of Jeronimo (Dodsley Bd. III. u. Boas' ed.)
Sir W. Alexander:	Alexandraean Tragedy (1605).

(Anthony Brewer): Lingua, or the combat of the tongue, and the five senses for superiority 1607.

Ben Jonson: Catiline (1611).

—„— The Second Maiden's Tragedy (1611). (Dodsley-Hazlitt, Bd. X.)

John Webster: The White Devil, or Vittoria Corombona (1612).

—„— Locrine (Tauchnitz edit.) (1595).

Thomas Heywood: Second Part of King Edward IV (1600). (Pearson Bd. I).

—„— Richard II. I. Teil. (L 595/6; Shakespeare-Jahrbuch Bd. XXXV.)

Henry Glapthorne: The Tragedy of Albertus Wallenstein (1640). (Henry Glapthorne's Plays and Poems. London 1874.)

Thomas Randolph: Amyntas, or the Impossible Dowry (1638). (C. Hazlitt. 1875).

Christ. Marlowe: The Jew of Malta (1633).

Will. Shakespeare: The Works of ..... edit. by Will. G. Clark and Will. A. Wright London and Cambridge (1864).

—„— Titus Andronicus (1589).

—„— Richard III (1593).

—„— Romeo and Juliet (1596).

—„— Julius Cesar (1601).

—„— Hamlet (1602).

—„— Macbeth (1606).

—„— Winter's Tale (1610).

* Die Uebersetzung des Printemps d'Yver von Henry Wotton: A Courtly Controversy of Cupids Cautels. London 1578.

X. Deutsche Literatur-Werke.

Grimm: Deutsche Sagen.

—„— Englische Comedien en Tragedien: hrsg. v. J. Tittmann.
Die Schauspiele der englischen Komödianten. (Deutsche Dichter des XVI. Jahrh. Bd. 13.) (1867).

Jörg Wickram: Gabriotto und Reinhardt (1601).
Von Fortunato und seinem Seckel, auch Wunschhütlein .... Augsburg (verschiedene Drucke). 1509, 1548, 1609.

XI. Französische Dramen.

Jodelle:	Cléopâtre captive 1552.
Garnier:	Hippolyte 1573.
Guillaume de la Grange:	Didon (1582 Lyon).
Nicolas de Montreux:	Isabelle (1592).
Jean Godard:	La Franciade (1594).
Ant. de Montchrétien:	Les Lacènes ou la Constance (1599).
François Bertrand:	Pryam roy de Troye (1600).
Alex. Hardy:	Les chastes et loyales amours de Théagène et Chariclée (1623).
—„—	La Mort d'Achille (1607).
Etienne Bellone:	Les Amours de Dalcméon et de Flore (1621).
Pierre Mainfray:	La Rhodienne ou la cruauté de Soliman. 1621.
Borée:	Rhodes subjuguée (1626).
De Villiers:	Le festin de Pierre. (Sammlung für Neudrucke von Vollmöller, Heilbronn 1881).

XII. Italienische Dramen.

Giraldi Cintio:	Orbecche (1540).
Giovanni Ruscellai:	Rosmonda (1550).
Maffeo Galladei:	Medea (1558).
Lodovico Dolce:	Didone (1560).
—„—	La Hecuba (1560).
—„—	Thieste (1560).
—„—	Marianna (1565).
—„—	Le Trojane (1566).
Luigi Groto:	La Dalida (1583).
Muzio Manfredi:	Semiramide (Teatro Italiano, Tomo Secundo 1746).
Lodovico Martelli:	Tullia (1786).
Sperone-Speroni:	Canace (Teatro Italiano antico. Vol. IV. 1809).

XIII. Spanische Dramen.

Lope de Vega:	Don Juan de Castro.
—„—	Dineros son Calidad.
—„—	El marqués de la Navas.
—„—	La Porfia Hasta el Temor.
—„—	El Dugue de Viseo.
Cervantes:	La casa de los zelos y selvas de Ardenia (in den Çomedias y Entremeses De Miguel de Cervantes Saavetra, 1749).
Tirso de Molina:	El burlador de Sevilla.
Calderon:	El principe constante.
Francisco de Rojas Zorilla:	Los encantos de Medea (Madrid 1742).
Alonso de Cordoba y Maldonado:	La venganza en el sepulcro.

XIV. Lateinische Autoren.

Seneca:	Tragoediae ed. Fridericus Leo, Berolini 1878.
Pauli Warnefrid Langobardi Filii:	Diaconi Foroiuliensis Historia Langobardicae Liber Secundus (1515).
Jacobus Zevecote:	Rosimunda (1623).
Th. Morus:	Historia Ricardi III (Frankfurt 1689).

* * *

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

Einleitung: Das Hauptthema und seine Einteilung . . . 3

Einführung: Vor- und Nachteile bei Bearbeitung des vorliegenden Themas 4

Pflege Seneca's in Holland 5

Vorbedingungen für seinen Einfluß, Charakterisierung der holländ. Malerei und Architektur mit Erschließung des Volkscharakters 6—7

Anzahl der holländ. Geisterdramen 8

Gründe für ihre Beliebtheit 9

Frage nach dem Einfluß fremder Literaturen: . 9—14

1) England
2) Schweden
3) Deutschland
4) Frankreich
5) Italien
6) Spanien.

Kritik von Ankenbrand's Werk . . . . . 14—15

A. van den Bergh: Jeronimo 1621 . . . . . 15—25

Kritische Bemerkungen . . . . . 25—27

Polidoor 1622 . . . . . 27—35

Kritische Bemerkungen . . . . . 35—38

B. Fonteyn: Mr. Sullemans soete Vriagi 1633.
Kritische Bemerkungen.

Jacob Struys: Albonus en Rosimunda 1631.
Kritische Bemerkungen.

Styrus en Ariame 1634.
Kritische Bemerkungen.

Romeo en Juliette 1634.
Kritische Bemerkungen.

M. P. Voskuyl:	Bellaria en Pandostos 1637. Kritische Bemerkungen.
	Dorastus en Fauniaas 1637.
	Don Jeronimo Marschalck von Spanien 1638. Kritische Bemerkungen.
Jan Vos:	Aran en Titus 1641. Kritische Bemerkungen.
B. Fonteyn:	Fortunatus Beursen wensch. Hoedt 1643. Kritische Bemerkungen.
G. Brandt:	De Veinzende Torquatus 1644. Kritische Bemerkungen.
G. de Sille:	Joodt van Malta 1645. Kritische Bemerkungen.
L. van den Bosch:	Lingua ofte strijd tusschen de tong, en de Vyf Zinnea, om de Heerschappy. 1648. Roode en witte Roos 1651. Kritische Bemerkungen.
Dirk Kalbergen:	Muliassus de Turk 1652. Kritische Bemerkungen.
D. Wels:	Den dollen Amintas 1666. Kritische Bemerkungen.
H. D. Graf:	Alcinea of standvastige kuysheydt 1671. Kritische Bemerkungen.

Lebenslauf.

Max Wagner, geb. 4. Juni 1886 zu Dillingen a. D. besuchte 5 Jahre die dortige Volksschule und trat 1897 an das Gymnasium dieser Stadt über. Nach dem 1906 bestandenen Absolutorium besuchte er die Universität München, machte 1909 das französische, 1910 das englische Examen, 1911 das Staatsexamen, woran sich 1 Jahr praktische Tätigkeit an der Kgl. Luitpoldkreisoberrealschule anschloß. Während der Ferien führten ihn verschiedene Reisen in die meisten Länder Europas. Am 26. Juli 1912 legte er das Rigorosum an der Universität München, phil. Fakultät, I. Sektion, ab.

Mit Freuden wiederhole ich auch an dieser Stelle meinen Dank, den ich meinen Lehrern, bes. Herrn Prof. Dr. J. Schick, für die vielfachen Anregungen während meiner Studienzeit schulde.